Die Viertelstonstufen
im
Messtonale von Montpellier.

Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde von der philosophischen Fakultät der Universität Freiburg in der Schweiz

eingereicht von

Joseph Gmelch
Domkaplan in Eichstätt.

Eichstätt 1911.
Ph. Brönnersche Buchdruckerei (P. Seitz).

Die Viertelstonstufen
im
Messtonale von Montpellier.

Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde von der philosophischen Fakultät der Universität Freiburg in der Schweiz

eingereicht von

Joseph Gmelch
Domkaplan in Eichstätt.

ACAD. FRIBURG. BIBL.

Eichstätt 1911.
Ph. Brönnersche Buchdruckerei (P. Seitz).

Gewidmet
meinem hochgeschätzten ehemaligen Chorallehrer
Hochwürden Herrn
Franz Xaver Hacker.

Benützte Literatur.[1]

Berg Artur: Zur Geschichte der Harmonik, Ludwigshafen 1906.

Boëtius: De institutione arithmetica et de institutione musica; Ausgabe Friedlein, Leipzig 1867.

Coussemaker: Scriptores de musica medii aevi, Parisiis 1864ss. 4 Bände.

Étude archéologique sur le manuscript bilingue de Montpellier, par un Supérieur de Séminaire, Paris 1875.

Fétis: Histoire générale de la musique, tome IV, Paris 1874.

Fleischer: Neumen-Studien, 3. Teil, Berlin 1904.

Graduale Romanum, Romae 1908.

Gregorianische Rundschau, Monatsschrift für Kirchenmusik und Liturgie, 2. Jrg., Graz 1903.

Gerbert: Scriptores ecclesiastici de musica sacra; typis San-Blasianis 1784ss. 3 Bände.

Gaisser P. Hugo: Les „Heirmoi" de Pâques dans l'office grec, Rome 1905.

Guidonis Monachi Aretini Micrologus, Ausgabe Amelli, Rom 1904, und Ausgabe Hermesdorff, Trier 1876.

Gregoriusblatt, Organ für kath. Kirchenmusik, 8. Jrg., 1883.

Helmholtz: Die Lehre von den Tonempfindungen[3], Braunschweig 1870.

Janus Carolus: Musici Scriptores Graeci, Lipsiae 1895.

Jacobsthal: Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche, Berlin 1897.

Krasuski: Ueber den Ambitus der gregorianischen Gesänge (1. Heft der Veröffentlichungen der greg. Akademie zu Freiburg i. d. Schweiz, herausgegeben von P. Wagner), Freiburg in der Schweiz 1903.

Kienle: Choralschule[2], Freiburg i. Br. 1890.

Paléographie musicale, Solesmes 1901, 7. Band.

Pothier-Kienle: Der greg. Choral, Tournay 1881.

Raillard: Emploi des quarts de ton dans le chant de l'église, Revue archéologique XVe année, deuxième partie, Paris 1859, p. 487—491.

Riemann: Handbuch der Musikgeschichte, 1. Band, 1. Teil, Leipzig 1904; 2. Teil, Leipzig 1905.

Vincent: Emploi des quarts de ton dans le chant grégorien, constaté sur l'Antiphonaire de Montpellier, Revue archéologique, XIe année, Paris 1854, p. 362—372.

Vincent: Supplément à une précédente note sur l'emploi des quarts de ton dans le chant liturgique, Revue archéologique, XIIe année, Paris 1856, p. 669—676.

Wagner P.: Ueber traditionellen Choral und traditionellen Choralvortrag, Straßburg 1905.

Wagner: Elemente des greg. Gesanges (Sammlung „Kirchenmusik", herausgegeben von Dr. Weinmann), Regensburg 1909.

Wagner: Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters, Freiburg (Schweiz) 1901.

Wagner: Neumenkunde, Freiburg (Schweiz) 1905.

[1] Ich gebe die Literatur wieder, um sie im Verlaufe der Schrift nicht jedesmal ausführlich zitieren zu müssen.

Einleitung.

Unter den Gelehrten, die sich mit der Musik des Mittelalters befaßten, war lange Zeit die Anschauung herrschend, daß der liturgische Gesang der römischen Kirche durch alle Jahrhunderte diatonisch gewesen sei. Diese Annahme ist aber durch die neueste Choralforschung als irrig erwiesen worden. Schon Jacobsthal hat in seinem Buch: „Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche“ (Berlin 1897) den Beweis erbracht, daß chromatische Tonstufen dem mittelalterlichen Choralgesange durchaus nicht fremd waren, vielmehr eine häufige Erscheinung darin bildeten. Und Wagner ist in seiner „Neumenkunde“ (Freiburg i. d. Schweiz 1905), auf anderem Wege allerdings wie Jacobsthal, zu demselben Ergebnis gekommen.

Vorliegende Schrift will dieser Frage im Zusammenhange nahetreten und zwar vermittelst einer systematischen Durchforschung des wichtigsten Denkmals, das hier in Betracht kommt, des Meßtonale von Montpellier aus dem 11. Jahrhundert. Es wird sich dabei herausstellen, dies Resultat sei schon hier vorausgenommen, daß in den liturgischen Melodien des Mittelalters neben den chromatischen Halbtonstufen noch kleinere Tonintervalle, nämlich Viertelstonstufen, existierten und zwar als selbständige Tonstufen, nicht etwa nur, wie das von der bisherigen Forschung angenommen wurde, in Zierfiguren.

Ich bemerke, daß ich das Wort Viertelston nicht etwa im mathematischen Sinne als genau abgemessenes Viertel eines ganzen Tones aufgefaßt wissen will, sondern im weiteren Sinne als ein Intervall, das kleiner ist als eine Halbtonstufe. Unsere halben Töne sind ja auch nicht die mathematische Hälfte eines ganzen Tones und doch reden wir von „halben“ Tönen. Würde fragliches Intervall bloß zwischen Halbtonstufen vorkommen und nicht, wie es tatsächlich der Fall ist, vereinzelt auch zwischen ganzen Tönen, Terzen und Quarten, so wäre die Bezeichnung „Undiatonische zwischen den Halbtonstufen gelegene Tonstufen“ wohl die korrekteste. So aber wird es nicht bloß am einfachsten, sondern auch am zutreffendsten sein, wenn ich den Ausdruck „Viertelstonstufe“ wähle.

Es liegt mir noch die Pflicht ob, Herrn Prof. Dr. P. Wagner für die Anregung zu vorliegender Untersuchung und für mehrfache Unterstützung bei der Ausarbeitung derselben auch an dieser Stelle wärmsten Dank abzustatten.

1. Kapitel.

Das Messtonale von Montpellier.

Der 18. Dezember 1847 ist in der Geschichte des Chorals ein nicht unwichtiges Datum. An diesem Tage[1] entdeckte Danjou in der Bibliothek der medizinischen Fakultät von Montpellier das Meßtonale Kodex H 159.

Dieses Gesangbuch ist für die Choralforschung von hervorragender Bedeutung. Die wissenschaftliche Beschäftigung mit ihm hat bisher schon schöne Resultate gezeitigt, ein eindringendes Studium desselben wird die Choralforschung in Zukunft noch mehr befruchten. Bei der gegenwärtigen Choralreform verdient der Kodex die Aufmerksamkeit aller Musikgelehrten insofern, als die Meßgesänge der Editio Vaticana, wie ein vergleichender Blick zeigt, im wesentlichen auf ihn zurückgehen. Für unsere Untersuchung über das Vorkommen von Viertelstonstufen im mittelalterlichen Choralgesang bildet er nahezu die ausschließliche Quelle. Aus diesem Grunde dürften einige Bemerkungen über ihn angezeigt erscheinen.

Was das Alter des Meßtonale von Montpellier[2] anlangt, so hat man früher zwischen 9. und 12. Jahrhundert geschwankt. Von maßgebender Seite[3] wird aber jetzt übereinstimmend das

---

[1] So — entgegen anderen Angaben — Danjou selber in der Revue de la musique religieuse, t. III. p. 385; ebenso Vincent in der Revue archéologique, XIe année und der anonyme Verfasser der Étude archéologique.

[2] Phototypisch wiedergegeben ist dasselbe in der Paléographie musicale Band VII, Tournay 1901—05. Die Literatur über diese wichtige Handschrift ist eine auffallend spärliche. Außer der 9 Seiten füllenden Einleitung des genannten Bandes der Paléographie musicale, die wenig Neues bringt, existiert nur die auf die paläographische Seite sich beschränkende Étude archéologique etc. par un Supérieur de Séminaire, Paris 1875. Die von den Solesmensern Benediktinern in Band VII der Paléographie musicale in Aussicht gestellte Studie ist bis jetzt noch nicht erschienen.

[3] Vgl. Wagner, Neumenkunde S. 23 und Paléographie musicale Bd. VII (Einleitung). In der Étude archéologique wird die Entstehungszeit des Kodex in das 9. Jahrhundert verlegt — sicher mit Unrecht.

11. Jahrhundert als Entstehungszeit angenommen. Diese Annahme stützt sich auf die Form der Neumen, die in ihrer Zartheit wie graphischen Figur durchaus auf diese Zeit hinweisen.

Auch über die Herkunft des Kodex ist man nach verschiedenen Schwankungen[1] zu einer einheitlichen Anschauung gelangt. Bei der ausgeprägt französischen Form seiner Neumen kann kein Zweifel mehr darüber sein, daß er in Frankreich entstanden ist. Näherhin glaube ich Folgendes feststellen zu können. Auf Seite 218 der phototypischen Wiedergabe des Originals in Band VII der Paléographie musicale findet sich, von späterer Hand eingefügt, eine Sequenz auf den hl. Benignus. Dieser Heilige scheint dort, wo der Kodex gebraucht wurde, besonders verehrt worden zu sein. Da nun der hl. Benignus der Apostel Burgunds war und zu Dijon gemartert wurde, woselbst sich über seinem Grabe später die berühmte nach ihm benannte Benediktinerabtei St. Bénigne erhob, ist wohl auch dort, nämlich in der Benediktinerabtei St. Bénigne zu Dijon in Burgund, der Kodex entstanden oder wenigstens gebraucht worden.

Bezüglich seiner Verwendung kann mit Sicherheit konstatiert werden, daß er nicht liturgischen, sondern didaktischen Zwecken diente. Drei Gründe insbesondere beweisen das.

Die Melodien sind in einer musikalischen Doppelschrift, in der Neumen- und Buchstabennotation niedergeschrieben. Eine solche musikalische Doppelschrift war aber im Mittelalter nur selten in Gebrauch und nur für Unterrichtszwecke bestimmt.

Ferner hat die Handschrift vielfache Lücken. Mehrere Gesänge enthält sie überhaupt nicht, manche nicht in jener Vollständigkeit, wie sie für einen Chorsänger notwendig ist. So fehlen mehrere Allelujagesänge, Gradualien, die Requiemsmesse[2] u. a. Die Psalmverse zu den Introitus sind nur mit den Anfangsworten angedeutet.

Entscheidend aber für die Annahme, daß der Kodex didaktischen Zwecken diente, ist seine eigenartige, anormale Disposition. Während sonst die kirchlichen Gesänge nach den Zeiten des Kirchenjahres und nach Offizien geordnet sind und innerhalb derselben in der Reihenfolge, in der sie gesungen werden, ist das beim Kodex

---

[1] Danjou, Revue de la musique religieuse, Dec. 1847 läßt ihn in Rom entstehen, Nisard, Étude sur la restauration du chant grégorien 1856 p. 489 zu Clairvaux, der Verfasser der Étude archéologique p. 38 zu St. Evre de Toul bei Metz.

[2] Über das Alter der Totenmesse vgl. übrigens Wagner's Ausführungen in der „Greg. Rundschau" 1903, S. 165 ff. und 181 ff.

von Montpellier nicht der Fall. Hier kommen zuerst sämtliche Chorgesänge: Introitus und Kommunionen und zwar zuerst die Introitus und Kommunionen des 1. Modus, dann die Introitus und Kommunionen des 2. Modus etc. und bei den einzelnen Modi zuerst wieder jene Gesänge, die im Verhältnis zum nächstfolgenden Gesang mit einem tieferen Ton beginnen; nach den Chorgesängen folgen sämtliche Sologesänge und zwar zuerst alle Allelujagesänge, dann alle Gradualien und Offertorien nach denselben Grundsätzen geordnet und in derselben Reihenfolge wie die Chorgesänge. Die Gesangsstücke sind also samt und sonders nicht nach Festzeiten und Offizien, sondern nach Choraltonarten zusammengestellt. Liturgisch zusammengehörige Stücke sind auf diese Weise auseinandergerissen und über den ganzen Kodex zerstreut. Der Introitus der Osterfestmesse z. B. steht[1] auf Seite 47, das Graduale auf Seite 156, das Offertorium auf Seite 220, die Kommunio auf Seite 69. Daß eine derartige Disposition für den praktischen Gebrauch ungeeignet ist, leuchtet ein. Der Kodex von Montpellier war kein Chorbuch, sondern ein Schulbuch und zwar ein Tonale oder Tonar, weil er die Gesangsstücke nach Tonarten zusammenstellt.

Da seine Gesänge — er enthält fast nur Meßgesänge, weswegen er mit Recht Meßtonale genannt wird — in der Buchstaben-[2] und Neumennotation[3] geschrieben sind, so sind wir in der Lage, die linienlosen Neumen der Handschrift mit Sicherheit zu entziffern. Während nämlich die Neumen für sich nur den Rhythmus der Melodien angeben, von der Melodie selber nur das Steigen und Fallen ohne deren Intervalle, bestimmt die Buchstabennotenschrift auch die Töne und Intervalle.

Unser Meßtonale verwendet zur Bezeichnung der zwei Oktaven von A bis $\bar{a}$, über welche die mittelalterlichen Choralgesänge selten hinausgehen, die ersten 15 Buchstaben des Alphabetes von a—p. Für unser b (si ♭) wählt es das schräg gestellte i=*i*. Die Doppel-

[1] Ich zitiere hier und im Verlaufe der Schrift nach der phototypischen Wiedergabe der Paléographie musicale Band VII, die nicht nach Blättern wie das Original, sondern nach Seiten zählt.

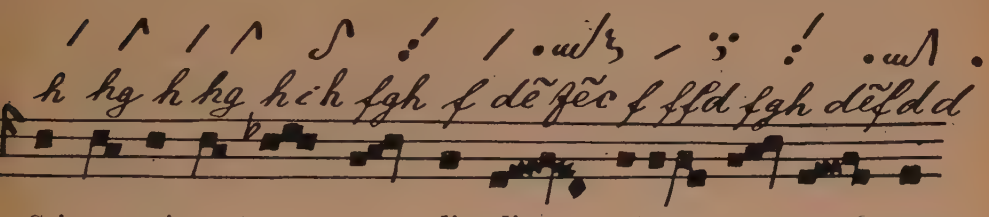
[2] Die Buchstaben stehen nicht, wie mehrere Autoren berichten, über den Neumen, sondern unter denselben.

[3] Von den 322 Seiten der Handschrift (163 Folia), jede zu 12 Zeilen, sind Seite 11 und 12, sowie Seite 307 ff späteres Einschiebsel. Der liturgische Text ist von etwa 5—6 verschiedenen Händen geschrieben, die Buchstabennotation von 2, die Neumennotation von nur einer Hand.

oktave A—$\bar{a}$, mit den entsprechenden Buchstaben bezeichnet, stellt sich also folgendermaßen dar:[1]

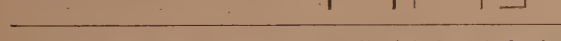
a b c d e f g h *i* i k l m n o p

Der Anfang des Introitus Scio cui credidi (19,3)[2], den ich zugleich in moderner Choralnotation wiedergebe, diene als Beispiel:



Sci - o cui cre - di - di et cer - tus sum

Hier und in anderen Gesängen unserer Handschrift finden sich einige Zeichen, die der Erklärung bedürfen. Das Zeichen ◦ über einem Buchstaben deutet an, daß die Note doppelt genommen werden muß. Ein Buchstabe, gefolgt von mehreren Punkten, weist darauf hin, daß die Note so oft wiederholt werden muß als Punkte folgen; k . . . = k k k k. Das Zeichen ⌒ oder ⌣ zwischen zwei Buchstaben gibt die Liquescenz an, steht daher beim Epiphonus bezw. Cephalikus. Das Zeichen ∾ über zwei Buchstaben entspricht dem Quilisma. Zwischen den Buchstaben des Alphabetes stehen Zeichen, welche von den soeben erwähnten sowohl der Schreibweise als dem Sinne nach verschieden erscheinen. Es sind das folgende fünf[3] Zeichen:

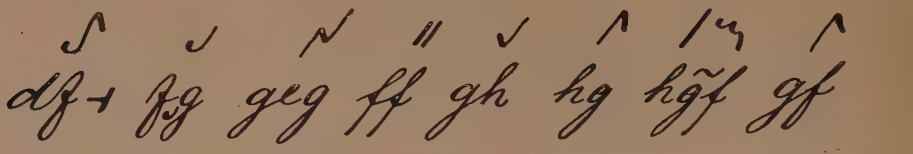


[1] Für die Notenbeispiele, die ich im Verlaufe der Schrift als Belege anführen muß, behalte ich die originale Buchstabennotation bei, wähle also nicht die moderne Notenbezeichnung.

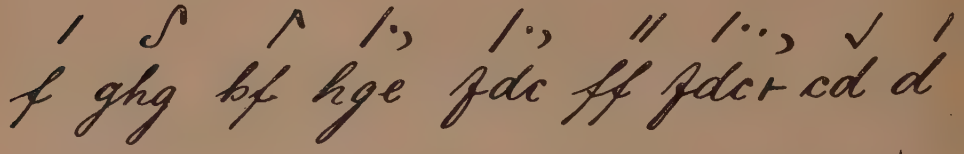
[2] Von den zwei Zahlen, die hier und im folgenden hinter den Beispielen eingeklammert sind, verweist die erste immer auf die Seite, die zweite immer auf die Zeile der phototypischen Wiedergabe in Band VII der Paléographie musicale.

[3] Vincent, Emploi des quarts de ton etc., Revue archéologique, XIe année p. 362 berichtet merkwürdigerweise noch von einem sechsten Zeichen, das sich im Codex von Montpellier finden soll, nämlich diesem: ×. Trotz allen Suchens konnte ich ein solches nicht entdecken.

Nachstehend zwei Beispiele, in denen sich die angeführten Zeichen finden:

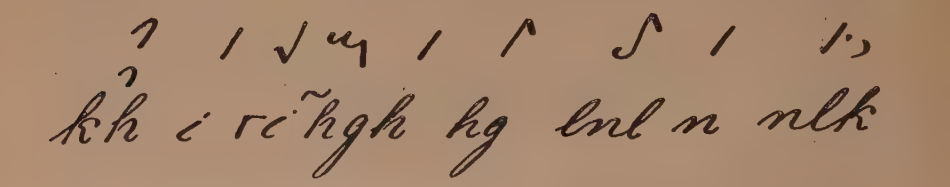


ex - ul - ta - - ti - o - - ne

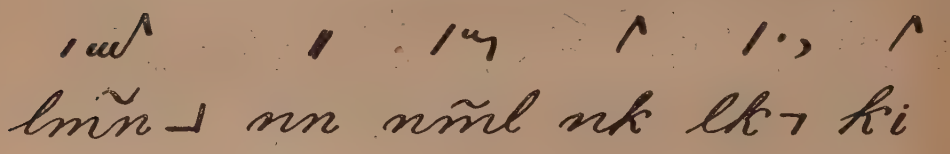


ad - du - cen - - - - - tur

(Offertorium: Afferentur, 198,3).



in - fir - mus sum me - -



- a - - - -

(Graduale: Miserere mihi, 184,2 und 4).

Der Erklärung dieser Zeichen ist die folgende Untersuchung gewidmet.

2. Kapitel.

Bisheriger Stand der Frage.

Inwieweit hat sich die bisherige Forschung mit den fünf Zeichen ⊢ ⊣ ⌜ ⌝ ⌟ befaßt, welche Resultate hat sie erzielt?

Meines Wissens haben sich fünf Choralgelehrte vorübergehend mit ihnen beschäftigt; auf deutscher Seite Riemann und Wagner, auf französischer Seite Nisard, Pothier und Vincent.

Riemann[1] schreibt hierüber: „Die mehrerwähnte pseudohucbaldische, wahrscheinlich vorhucbaldische, schon den Autoren des 10. Jahrhunderts so schwer verständliche Abhandlung über die Kirchentöne (Gerbert I,124) spricht einmal von Enharmonik (beim Tritos: „reliqui per enharmonica incedunt"). Bei der Hoffnungslosigkeit, diesen Traktat jemals zu erklären, würde man auch diese Stelle auf sich beruhen lassen, wenn nicht die Buchstabennotierung des Antiphonars von Montpellier (Paléographie VII) tatsächlich die Halbtöne Hc, ef, ab, hc und ef durch besondere Hilfszeichen spaltete und zwar hauptsächlich in Melodien, welche der Autor dieses Tonariums dem Deuteros zurechnet." Weiter führt Riemann ein Beispiel als Beleg für seine Auffassung an und äußert sich zum Schlusse: „Solange nicht anderweitige Zeugnisse für solche Teilungen der Halbtöne beigebracht werden, wird man gut tun, in den sogenannten „Episemata"[2] des Antiphonars von Montpellier Versuche des (nicht bekannten) Verfassers desselben zu sehen, die antiken enharmonischen Diësen in den Kirchengesängen aufzuweisen."

Wagner[3] hat über unseren Gegenstand folgende Bemerkungen: „Zwischen den Buchstaben, welche den diatonischen Halbtönen zugewiesen sind, stehen Zeichen, die aus zwei im rechten Winkel stehenden geraden Strichen gebildet sind: ⊢ ⊣ ⌜ ⌝ ⌟. Die Verschiedenheit besteht nur in der verschiedenen Art, beide Striche aneinander zu rücken. Ueber ihre Herkunft kann kaum ein Zweifel

[1] Handbuch der Musikgeschichte I. Bd. 2. Teil S. 73 f.

[2] Mehrere Autoren geben unseren Zeichen den Namen Episem.

[3] Neumenkunde S. 117.

obwalten; sie sind geradeso konstruiert, wie in der altgriechischen Tonschrift aus einem Urzeichen durch Umlegen neue Zeichen sich ergaben, ja sie sind nichts anderes als altgriechische Tonzeichen und kommen als solche in den Tabellen des Alypius aus dem 4. Jahrh. n. Chr. vor, der uns die sämtlichen Tonleitern der altgriechischen Musik mit ihren Tonbuchstaben überliefert hat. Nur die Bedeutung ist hier eine andere. Man wird sie auf nichtdiatonische Tonstufen beziehen müssen, von denen Guido im 10. Kapitel des Micrologus spricht."

Nisard, der im Jahre 1851 das Antiphonar von Montpellier kopierte[1], legt (Seite 26 dieser Kopie) den Zeichen folgende Bedeutung bei: „Le si naturel a souvent pour traduction alphabétique une espèce de gamma retourné (ꓶ). Dans le grave on trouve parfois c ⊢ c. La note mi est réprésentée tantôt par un e, tantôt par le signe ⊣. Au lieu de la lettre h, qui signifie la note la, le copiste emploie dans plusieurs passages le gamma (Γ)."[2]

Pothier[3] schreibt: „Unter den Buchstaben, welche unter den Neumen stehen und deren Intervallenschritte angeben, findet sich zuweilen ein Zeichen, welches kein Buchstabe ist, aber einen solchen in einem bestimmten Falle ersetzt. Das sogenannte Episem (ἐπίσημον Merkzeichen) besteht aus zwei sich im rechten Winkel berührenden Strichlein in wechselnder Zusammenstellung. Trifft der vertikale Strich den horizontalen auf der rechten Seite in der Mitte ⊢, so bedeutet das Zeichen das tiefe B, den zweiten Ton der Skala; ⊣ bedeutet E, ⌜ = a in Verbindung mit b molle. ⌝ = h (♮) und ⌟ = c. Der Buchstabe weicht also dem Episem an solchen Stellen, wo die Skala einen Halbton hat."

Vincent[4] endlich behauptet, daß die in Betracht kommenden fünf Zeichen Viertelstöne bedeuten. Zum Beweise dafür führt er folgende Tatsachen an: Fol. 84 v. du manuscrit original lig. 2 dans le répons „Tibi Domine" aut mot adjutor, les deux premières syllabes sont surmontées chacune du groupe binaire e ⊣ et ce groupe lui-même surmonté du podatus, qui indique, que le groupe

[1] Seine Kopie befindet sich in der Pariser Nationalbibliothek als suppl. lat. 1307.

[2] Das fünfte Zeichen ⌟ scheint Nisard nicht gekannt zu haben.

[3] „Der gregorianische Choral" S. 29.

[4] Revue archéologique XIe année p. 362 ff. und Revue archéologique XIIe année p. 669 ff.

est ascendant; donc ⊣ designe une note plus aigue que e ou mi. Quant à la dernière syllabe du mot, elle est surmontée du groupe ⊣ f et au dessus de celui-ci se trouve également un podatus, donc ce dernier groupe est ascendant comme le premier; donc le signe ⊣ indique un son plus grave que f. Donc ce son est compris entre e et f, c'est-à-dire entre mi et fa, il est demontré, que l'épisème partage le demi-ton mi-fa en deux parties; c'est là le point important; et ce point une fois admis, nous sommes suffisamment autorisé à conclure que ces deux parties sont des quarts de ton conformément au genre enharmonique des Grecs."[1]

Zu den fünf Autoren, die in ihren Schriften auf unsere Zeichen zu sprechen kommen, braucht hier nicht eigens Stellung genommen zu werden, da ihre Anschauungen durch die nachfolgenden Kapitel bestätigt, beziehungsweise ergänzt und widerlegt werden. Erwähnt sei nur, daß Wagner, Riemann und Vincent ihren Sinn erkannt, während Nisard und Pothier, die den Zeichen die Bedeutung von Halbtonstufen beilegten, dieselben mißverstanden haben.

---

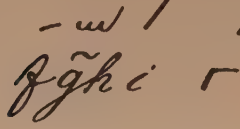
[1] Revue archéologique XIe année p. 364. Vincent behandelt unser Problem am ausführlichsten, doch bei weitem nicht erschöpfend.

3. Kapitel.

Die Viertelstonstufen in den Gesängen des Messtonale von Montpellier.

Die fünf Zeichen ⊢ ⊣ ⌜ ⌝ ⌟ können nur die Bedeutung von Tonstufen haben. Beweis dafür sind insbesondere zwei Tatsachen.

Fürs erste sind sie durchgehends von denselben Neumen begleitet, wie die Tonbuchstaben. Stehen sie allein, so entspricht ihnen die Neume für einen alleinstehenden Ton, die Virga oder das Punctum. Man vergleiche:[1]



se - men (Introitus: Justus non conturbabitur; 16,7).

vi - dis - tis (Introitus: Viri Galilaei, 74,10).

---

[1] Aus typographischen Gründen und um Raum zu sparen, verzichte ich darauf, Beispiele aller fünf Zeichen zu bringen, da der Beweis, wenn er für eines derselben geführt ist, für alle gilt. Sämtliche Zeichen haben, wie sich später zeigen wird, die Bedeutung von Zwischenstufen zwischen diatonischen Halbtönen. Fünf verschiedene Zeichen sind nur gewählt mit Rücksicht auf die jeweilige Lage der Zwischenstufe. Für die Stufe zwischen bc steht das Zeichen ⊢, für die Stufe zwischen ef das Zeichen ⊣, für die Stufe zwischen hi das Zeichen ⌜, für die Stufe zwischen ik das Zeichen ⌝ und für die Stufe zwischen mn das Zeichen ⌟. Daß die Zeichen nur graphisch, nicht sachlich verschieden sind, erhellt daraus, daß bei Gesängen, die in der normalen und zu-

Kommen sie in Verbindung mit Tonbuchstaben vor, so haben sie dieselben Neumen über sich wie Tongruppen (Podatus, Clivis, Torculus etc.). Beispiele:

do - mum (Communio: Passer invenit; 46,1).

fu - e - rat (Communio: Videns Dominus; 24,4).

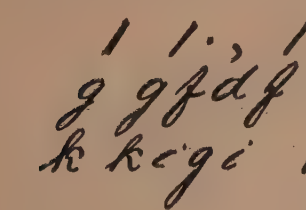
te - - (Tractus: Domine exaudi; 303,3).

al - le lu - ja (Communio: Ego sum pastor; 33,7).

e - - os (Graduale: Misit Dominus; 178,6).

---

gleich in der transponierten Lage notiert sind, die entsprechenden Zeichen einfach für einander gesetzt werden. Vgl.:



sig - - num (Offertorium: Protege Domine 194,7 u. 8).

Werden also die fünf Zeichen mit denselben Neumen wiedergegeben wie die Tonbuchstaben, dann müssen sie auch dieselbe Bedeutung haben wie diese, sie müssen Tonstufen zum Inhalte haben. Eine rhythmische[1] oder dynamische Interpretation ist demnach ausgeschlossen.

Fürs zweite ist von Wichtigkeit, daß die fünf Zeichen auch allein über Textsilben gebraucht werden, ohne mit anderen Tonbuchstaben zusammenzutreten. Von den fünfundsechzig Beispielen, die hier angeführt werden könnten, seien vier erwähnt:

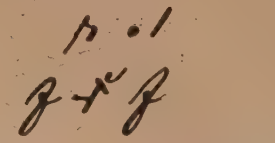
no - mi - ni (Communio: Cantabo Domino; 33,9).

inqui - na - men - tis (Introitus: Dum sanctificatus; 40,3).[2]

ver - - bum (Graduale: Speciosus formâ; 162,11 und 12).

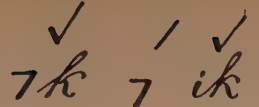
---

[1] Im folgenden Falle — es ist der einzige in der Handschrift — ist das Zeichen ⊣ mit einem rhythmischen Zeichen, einem Dehnungsstrich, graphisch verbunden:



resiste - re (Introitus: In voluntate; 47,6).

[2] Ueber der Silbe -qui- von inquinamentis findet sich als Neume die Virga, darunter der Notenbuchstabe f und vor ihm das Zeichen ⊣; Neumen- und Buchstabennotation decken sich also nicht. Eines der beiden Zeichen (/ oder ⊣) wird eine Korrektur des andern sein, bei welcher der Korrektor das ursprüngliche Zeichen, das er korrigieren wollte, aus Versehen stehen ließ.



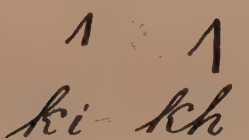
mi - ra - bi - lia (Graduale: Tu es Deus; 159,9).[1]

Man kann diese Fälle unmöglich anders als damit erklären, daß man für die Zeichen Tonstufen annimmt.

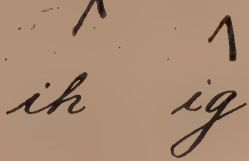
Eine weitere Reihe von Beispielen tut nun dar, daß unsere 5 Zeichen sämtlich Tonstufen angeben, die kleiner sind als eine Halbtonstufe.

Bekanntlich unterscheidet man cheironomische und diastematische Neumen. Erstere, die ursprünglichen, bezeichnen nur im allgemeinen das Steigen und Fallen der Melodie; letztere, die um die Wende des ersten Jahrtausends auftreten, geben genau die Intervalle an[2]. Wie andere Handschriften nimmt auch die unsere, weil in der Uebergangszeit geschrieben, eine Mittelstellung ein; ihre Notation ist im allgemeinen cheironomisch, an vielen Stellen aber schon diastematisch. Für letzteren Fall nur einige Belege:

faci - - nora (108,4).



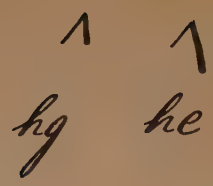
me (161,2).



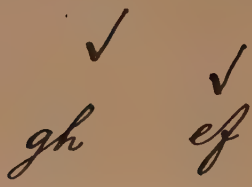
ver - bum (249,5).

[1] Die anderen Beispiele vgl. 16,7; 192,3; 160,2; 163,5; 230,7; 162,12; 246,5; 246,8; 160,6; 242,3; 245,10; 245,12; 246,2; 247,7; 247,8; 247,12; 46,11; 47,5; 48,7; 50,6; 50,7; 52,6; 108,8; 108,11; 110,5; 228,5; 231,11; 241,4; 241,5; 50,1; 166,3; 177,11; 180,4; 265,7; 73,6; 74,10; 80,12; 84,10; 121,9; 122,9; 186,3; 86,9; 271,11; 273,1; 276,1; 276,2; 284,6; 288,1.

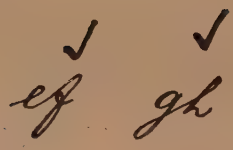
[2] Vgl. Wagner, Neumenkunde S. 131 ff.



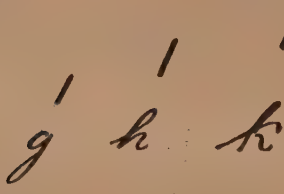
alle - - luja (284,9).



Domine - - (161,12).



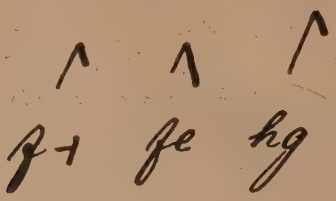
sanc - - tum (161,12).



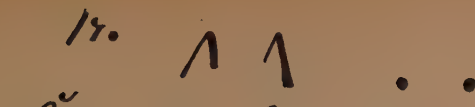
mi - hi Do - mine (89,10).

Zweifellos haben wir in all diesen Beispielen eine diastematische Notierung vor uns. Die Neumen weisen steigende oder fallende Anordnung auf, je nachdem sie höhere oder tiefere Töne bedeuten.

Eine solche Schreibung treffen wir nun auch an Stellen, die unsere Zeichen enthalten. Vgl.:

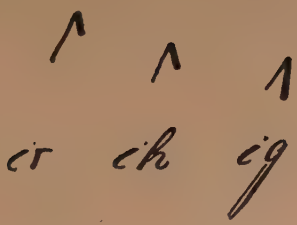


spe - ravi (200,12).

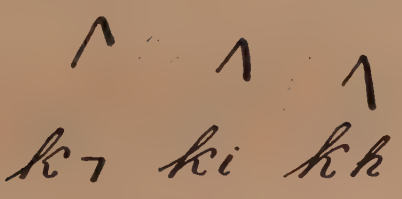


exau - di - o - ra - tionem (303,1).

libe - - ra a - nimam (166,3).



clama - vi ad - (204,9).



doce me - (161,2).

Im ersten Beispiele steht für f ⊣ die Clivis ⌃, also eine Neume, die immer zwei Töne bezeichnet, von denen der zweite niedriger ist als der erste. Das Zeichen ⊣ steht also sicher für einen Ton, der tiefer ist als f. Da aber der abwärts gezogene Strich der ersten Clivis über f ⊣ bedeutend kürzer und höher gestellt ist als der abwärts gezogene Strich der zweiten Clivis über fe, so muß man annehmen, daß der abwärts gezogene Strich der ersten Clivis einen Ton zum Inhalte hat, der höher ist als der Ton über dem abwärts gezogenen längeren Strich der zweiten Clivis, e. Das Zeichen ⊣ steht also für einen Ton, der einerseits tiefer

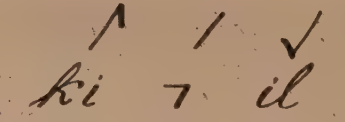
ist als f und andrerseits höher als e, mit anderen Worten, für einen Ton, der zwischen e und f liegt.

Da das Punctum nach einer Virga immer das Zeichen für einen tieferen Ton ist, bedeutet im zweiten Beispiele das Punctum • über ⊣ einerseits einen Ton, der tiefer ist als f und andrerseits, wie die klar erkennbare Anordnung der Zeichen dartut, einen Ton, der höher ist als e, mithin einen zwischen e und f gelegenen Ton.

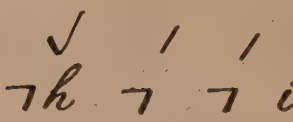
In den zwei folgenden Beispielen braucht man sich nur Linien gezogen zu denken, um zu bemerken, daß ⌐ einem Tone entspricht, der tiefer ist als *i* und höher als h, also einem Zwischenton zwischen *ih*.

Im letzten Beispiel ist die Absicht des Schreibers, durch die immer tiefer gezogenen zweiten Striche bei der vorletzten und letzten Clivis auch einen jeweils tieferen Ton zu bezeichnen, besonders augenscheinlich[1].

Ein zweites Argument für die Bedeutung unserer Zeichen als Zwischentöne zwischen diatonischen Halbtonstufen ergibt sich aus der Beziehung, in der die beiden Neumen Virga und Punctum zueinander stehen. Nach Ausweis der mittelalterlichen Choralhandschriften[2] ist das Verhältnis von Virga und Punctum, soweit melodische Dinge in Betracht kommen, immer dasjenige eines höheren Tones zu einem tieferen. Prüfen wir mit Rücksicht darauf nachstehende Beispiele:



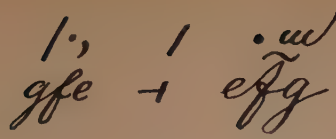
apperu - - it Do - minus (284,6).



ut - i - nam di - rigantur (48,10).

[1] Weitere Beispiele siehe 98,4 über discurrent; 216,8 über nomine meo; 249,8 über beneplacito; 251,8 über detrahebant; 89,1 über confitemini ei.

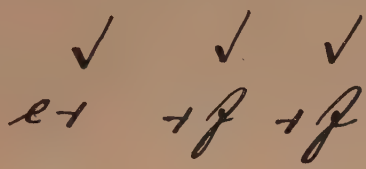
[2] Vgl. Wagner, Neumenkunde S. 139f.



mortu - is re - demit (108,8).

Die Virga über der Silbe it im ersten, über der Silbe -nam im zweiten und über der Silbe -is im dritten Beispiele ist jedesmal von einem Punktum gefolgt; demnach hat sie und das unter ihr stehende Zeichen ⌝, beziehungsweise ⊣, einen Ton zum Inhalt, der höher ist als der Ton i und e. Nun ist durch die oft wiederkehrenden Tonverbindungen k ⌝(⌃) und f ⊣(⌃) erwiesen, daß die Zeichen ⌝ und ⊣ einen Ton wiedergeben, der tiefer ist als der Ton k beziehungsweise f; also liegt der Ton ⌝ zwischen k und i und der Ton ⊣ zwischen f und e.

Folgender, einzeln dastehender Fall möge diese Beweisreihe abschließen:[1]

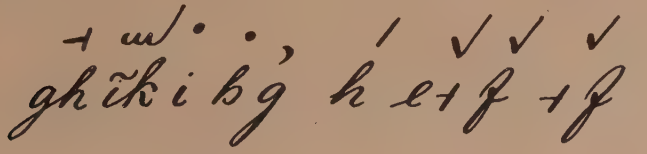


ad - ju - tor (160,3).[2]

---

[1] Vincent (Emploi des quarts de ton etc., Revue archéologique, XIe année 362 ff.) kennt nur diese Stelle. Die anderen von mir angeführten Beweisstellen sind ihm entgangen. Deswegen ist auch seine Bemerkung (Revue archéologique, XIIe année p. 671), wenn man diese Stelle nicht hätte, könnte man die Existenz von den kleinen Tonstufen überhaupt nicht beweisen, den Tatsachen nicht entsprechend.

[2] In der Handschrift ist die Stelle folgendermaßen notiert:



e - ris ad - ju - tor

Offenbar hat sich der Schreiber bei der Buchstabennotation — die Neumennotation ist intakt — verschrieben und die Stelle nachher korrigiert. Er hat

Das Intervall e ⊣ über der Silbe ad hat einen Prodatus über sich, also eine Neume, die immer die Verbindung eines tieferen Tones mit einem höheren darstellt. Das Zeichen ⊣ steht demnach für einen Ton, der höher ist als e. Das Intervall ⊣ f über den Silben -ju und -tor ist wieder mit einem Podatus neumiert. Mithin bedeutet das Zeichen ⊣ hier einen Ton, der tiefer ist als f. Das Zeichen ⊣ übersetzt also einen Ton, der einerseits höher ist als e und andrerseits tiefer als f, einen zwischen e und f gelegenen Ton oder, wie er fortan genannt sein soll, einen Viertelston (im Sinne der Einleitung).

Die offenbar diastematische Neumierung der Stelle führt übrigens zu demselben Ergebnis.

Die Existenz von Viertelstonstufen in unserer Handschrift dürfte damit endgültig erwiesen sein.

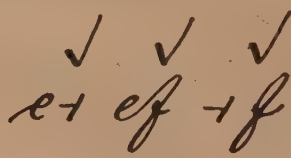
---

die beiden Podatus über adju- statt mit vier nur mit drei Tönen übersetzt, nämlich mit e ⊣ f. Seinen Irrtum erkennend, suchte er das Versehen richtig zu stellen und schrieb über die Silbe ad- das Intervall e ⊣ (in der Handschrift undeutlich). Da er aber diese Korrektur, durch die Neumen- und Buchstabennotation ziemlich beengt, nur undeutlich anbringen konnte, verzeichnete er sie noch einmal, aber diesmal an einer Stelle, wo ihm mehr Raum zur Verfügung stand, nämlich unter der Silbe ad, so daß zu lesen ist:

ad - ju - tor

Auch Raillard, Revue archéologique, XVe année p. 489, entscheidet sich mit überzeugenden Gründen für diese Leseart.

Vincent, Revue archéologique, XIe année p. 364, gibt die Stelle fälschlich mit



wieder. Uebrigens wäre auch diese Uebertragung für unsere Untersuchung beweiskräftig.

4. Kapitel.

Zusammenstellung der Viertelstonstufen nach ihrer Zugehörigkeit zu den einzelnen Messgesängen und Choraltonarten.

Die Viertelstonstufen im Kodex von Montpellier kommen bemerkenswerterweise in einer ziemlich hohen Zahl vor. Es lassen sich im Ganzen 1228 Fälle namhaft machen[1]. Dieselben verteilen sich auf die Meßgesänge und Choraltonarten folgendermaßen:[2]

A. Die Viertelstonstufen in den einzelnen Meßgesängen.

I. Die Introitus.

1. Modus.

Die Gesänge mit Viertelstönen:

	⊢	⊣	⌐	¬	⌟
1. De ventre (S. Johannis Bapt.)[3]	—	1	—	—	⌐
2. Dicit Dominus sermones (S. Clementis Papae et Martyris)	—	1	—	—	⌐
3. Dominus secus mare (Vig. S. Andreae Ap.)	—	1	—	—	—

[1] Pothier, der gregorianische Choral, S. 29 bemerkt, daß unsere Tonstufen nur „zuweilen" vorkommen — nach obiger Ziffer mit Unrecht.

[2] Bekanntlich enthält unsere Handschrift außerhalb der Originalniederschrift, deren Bedeutung durch ihre Bestimmung als theoretisches Lehrbuch der Tonarten charakterisiert ist, am Rande zahlreiche Zusätze, die den Zweck verfolgten, die Handschrift für den praktischen Gebrauch nutzbar zu machen. Dieselben gehören aber nicht der ursprünglichen Niederschrift an, sondern stammen aus späterer Zeit. Nun finden sich auch unter diesen Randbemerkungen hie und da unsere Viertelstonzeichen, z. B. S. 14. Ich muß dieselben leider außerhalb des Bereiches meiner Untersuchung lassen, weil diese Randnotierungen sehr fragmentarisch ausgefallen sind und vielfach da noch von dem Messer des Buchbinders gekürzt wurden. Meine Zusammenstellung der Viertelstonstufen bezieht sich daher lediglich auf den Grundstock des Tonale, so, wie es aus der Hand der ersten Schreiber hervorging.

[3] Abkürzungen: f. = feria; D. = Dominica; p. = post; die übrigen Abkürzungen bedürfen wohl keiner besonderen Erklärung. Ueber die Stelle der einzelnen Gesänge in unserer Handschrift vgl. den Index der Paléographie musicale l. c. p. 18ff.

	⊢	⊣	⌜	⌝	⌟
4. Ego autem cum justitia (f. VI. p. D. II. Quadr.)	—	2	—	—	—
5. Ego autem in Domino (f. IV. p. D. III. Quadr.)	—	1	—	—	—
6. Exclamaverunt ad te (SS. Philippi et Jacobi Ap.)	—	1	—	—	—
7. Justus non conturbabitur (S. Agapiti Mart.)	—	—	2	—	—
8. Meditatio cordis mei (f. VI. p. D. IV. Quadr,)	—	1	—	—	—
9. Miserere... quoniam conculcavit (f. II. p. D. Pass.)	—	1	—	1	—
10. Redime me (f. II. p. D. II. Quadr.)	—	2	—	—	—

Die Gesänge ohne Viertelstöne:

1. Da pacem Domine (D. XVIII. p. Pent.)
2. Etenim sederunt (S. Stephani Protom.)
3. Exaudi Domine Alleluja (D. I. p. Ascens.)
4. Exurge (D. in Sexag.)
5. Factus est Dominus (D. I. p. Pent.)
6. Gaudeamus (Assumptio B. Mariae Virg.)
7. Gaudete in Domino (D. III. Adventus)
8. Inclina Domine (D. XV. p. Pentec.)
9. Justus es Domine (D. XVII. p. Pentec.)
10. Laudate pueri (Septem fratrum Mart.)
11. Lex Domini irreprehensibilis (Sabb. p. D. II. Quadr.)
12. Memento nostri (D. IV. Adv.)
13. Misereris omnium (f. IV. Cinerum)
14. Rorate coeli (f. IV. in jujunio Advent.)
15. Salus autem (SS. Marci et Marcellini Mart.)
16. Sapientiam sanctorum (SS. Primi et Feliciani Mart.)
17. Scio cui credidi (Commemoratio S. Pauli Ap.)
18. Statuit ei (S. Marcelli Papae Mart.)
19. Suscepimus (Purificatio B. Mariae Virg.)

2. Modus.[1]

Die Gesänge mit Viertelstönen:

	⊢	⊣	⌜	⌝	⌟
1. Clamaverunt justi (SS. Alexandri, Eventii et Theoduli Mart.)	—	4	—	—	—
2. Ecce advenit (Epiph. Domini)	—	1	—	—	—
3. Fac mecum (f. VI. p. D. III. Quadr.)	—	5	—	—	—
4. Laetetur cor (f. V. p. D. IV. Quadr.)	—	6	—	—	—

[1] Ich scheide die Gesänge in authentische und plagale; die Handschrift hat nur die Bezeichnung Protos, Deuteros etc.

	⊢	⊣	⌜	⌝	⌟
5. Multae tribulationes (SS. Joannis et Pauli Mart.)	—	—	—	1	—
6. Sitientes (Sabb. p. D. IV. Quadr.)	—	2	—	—	—
7. Veni et ostende (Sabb. quat. Temp. Adv.)	—	1	—	—	—
8. Venite adoremus (Sabb. quat. Temp. Sept.)	—	2	—	—	—

Die Gesänge ohne Viertelstöne:

1. Cibavit eos (f. II. p. Pent.)
2. Dominus dixit ad me (Nat. Domini ad I. missam)
3. Dominus fortitudo (D. VI. p. Pent.)
4. Dominus illuminatio (D. IV. p. Pent.)
5. Ex ore infantium (Sanctorum Innocentium)
6. Justus ut palma (S. Joannis Bapt.)
7. Me exspectaverunt (S. Agnetis Virg. et. Mart.)
8. Mihi autem nimis (S. Mathiae Ap.)
9. Sacerdotes ejus induant (SS. Felicis, Simplicii, Faustini et Beatricis)
10. Terribilis est (Dedicatio Ecclesiae)
11. Vultum tuum (SS. Mariae et Marthae).

3. Modus.

Die Gesänge mit Viertelstönen:

	⊢	⊣	⌜	⌝	⌟
1. Caritas Dei (Sabb. quat. temp. Pent.)	—	1	—	—	—
2. Dispersit (Vigilia S. Laurentii)	—	1	—	—	—
3. Dum clamarem (f. V. p. Cineres)	—	2	—	4	—
4. Dum sanctificatus fuero (f. IV. p. D. IV. Quadr.)	—	4	—	1	—
5. Ego autem sicut oliva (Oct. S. Joannis Ev.)	—	1	—	—	—
6. Ego clamavi quoniam (f. III. p. D. III. Quadr.)	—	—	—	8	—
7. In nomine Domini (f. IV. p. D. Palm.)	—	—	—	3	—
8. Intret oratio mea (Sabb. p. Quadr.)	—	—	—	1	—
9. Liberator meus (f. IV. p. D. Pass.)	—	—	—	2	—
10. Nunc scio vere (SS. Petri et Pauli)	—	4	—	2	—
11. Omnia quae fecisti nobis (f. V. p. D. Pass.)	—	3	—	3	—
12. Repleatur os meum (f. VI. p. Pent.)	—	—	—	1	—
13. Sacerdotes tui Domine (S. Silvestri Papae Conf.)	—	4	—	3	—
14. Si iniquitates (D. XXII. p. Pent.)	—	1	—	2	—
15. Sperent in te[1]	—	—	—	3	—

[1] Dieser Introitus, der z. B. in Cod. 339 St. Gallen fehlt und auch heute nicht mehr liturgisch verwendet wird, gehört wohl einem Partikularoffizium an.

	⊢	⊣	⌐	¬	⌟
16. Timete Dominum (SS. Sargi et Smaragdi)	—	1	—	2	—
17. Vocem jucunditatis (f. V. p. Pascha)	—	1	—	3	—
18. Ecce oculi Domini (SS. Nerei, Achillei et Pancratii)	—	—	—	3	—

Die Gesänge ohne Viertelstöne:

1. Cognovi Domine (Oct. S. Mariae Magd.)
2. Confessio (f. V. p. Quadr.)
3. Deus dum egredereris (f. IV. p. Pent.)
4. In deo laudabo (f. II. p. D. III. Quadr.)
5. Loquetur Dominus (SS. Gervasii et Protasii)
6. Tibi dixit (f. III. p. D. II. Quadr.)

4. Modus.

Die Gesänge mit Viertelstönen:

	⊢	⊣	⌐	¬	⌟
1. Accipite jucunditatem (f. III. p. Pent.)	—	—	—	1	—
2. De necessitatibus (f. VI. p. D. I. Quadr.)	—	3	—	—	—
3. Deus in nomine tuo (f. II. p. D. IV. Quadr.)	—	1	—	—	—
4. Dicit Dominus Petro (Vig. SS. Petri et Pauli)	—	1	—	2	—
5. Eduxit Dominus (Sabb. in Albis)	—	8	—	—	—
6. Eduxit eos (f. VI. p. Pascha)	—	—	1	—	—
7. Exaudi Domine adjutor (D. V. p. Pent.)	—	—	—	1	—
8. In voluntate tua (D. XXI. p. Pent.)	—	5	—	—	—
9. Judica me Deus (D. de Passione)	—	—	—	1	—
10. Misericordia Domini (D. II. p. Pascha)	—	2	—	—	—
11. Nos autem gloriari (f. III. p. D. Palm.)	—	2	—	—	—
12. Omnis terra (D. II. p. Epiph.)	—	1	—	—	—
13. Prope esto Domine (f. VI. quat. temp. Adv.)	—	4	—	—	—
14. Reminiscere (f. IV. p. D. I. Quadr.)	—	8	—	—	—
15. Resurrexi (D. Resurrectionis)	—	2	—	—	—
16. Salus populi (f. V. p. D. III. Quadr.)	—	3	—	1	—
17. Sancti tui (SS. Tiburtii et Valeriani)	—	—	—	2	—

Die Gesänge ohne Viertelstöne:

1. Benedicite Dominum (S. Michaelis Arch.)
2. Exaudivit de templo (In Litaniis Majoribus)
3. Intret in conspectu (SS. Fabiani et Sebastiani)
4. Protector noster (D. XIV. p. Pent.)
5. Sicut oculi (f. II. p. D. I. Quadr.).

5. Modus.

Die Gesänge mit Viertelstönen:

1. Deus in loco sancto (D. XI. p. Pent.) — — — 1 —
2. Ecce Deus (D. IX. p. Pent.) — — — 1 —
3. Laetare Jerusalem (D. IV. Quadr.) — — 1 — —
4. Miserere . . . quoniam tribulor (f. VI. p. D. Pass.) — — — 1 —

Die Gesänge ohne Viertelstöne:

1. Circumdederunt me (D. in Sept.)
2. Domine in tua misericordia (D. I. p. Pent.)
3. Domine refugium (f. III. p. D. I. Quadr.)
4. Exaudi Deus (f. III. p. D. IV. Quadr.)
5. Loquebar (S. Priscae Virg.)

6. Modus.

Die Gesänge mit Viertelstönen:

1. Dicit Dominus ego (D. XXIII. p. Pent.) — — — — 1
2. Respice in me (D. III. p. Pent.) — 1 — — —

Die Gesänge ohne Viertelstöne:

1. Cantate Domino (D. IV. p. Pascha)
2. Ecce lignum crucis.[1]
3. Esto mihi (D. in Quinquag).
4. Exsultate Deo (f. IV. quat. temp. Sept.)
5. Hodie scietis (Vig. Nat. Domini).
6. In medio ecclesiae (S. Joannis Ap. et Ev.)
7. Justi epulentur (S. Hypoliti et Soc. Mart.)
8. Omnes gentes (Vig. Asc. Domini).
9. Os justi (S. Felicis in Princis).
10. Quasi modo geniti (D. in Oct. Paschae).
11. Sacerdotes Dei (S. Gregorii Papae).
12. Verba mea (Sabb. p. D. III. Quadr.)

7. Modus.

Die Gesänge mit Viertelstönen:

1. Aqua sapientiae (f. III. p. Pascha) — — — — 1
2. Audivit Dominus (f. VI. p. Cineres) — — — 1 —

[1] Dieser Gesang steht zwar unter den Introitus, wohl aber versehentlich, denn es ist die bekannte Charfreitagsantiphone.

	⊢	⊣	⌐	¬	⌟
3. In virtute tua (S. Valentini Mart.)	—	—	—	2	—
4. Judica Domine (f. II. Major. Hebd.)	—	—	—	3	—
5. Ne derelinquas me (f. IV. p. D. II. Quadr.)	—	—	—	1	—
6. Ne timeas (Vig. S. Joannis Bapt.)	—	—	—	1	—
7. Oculi mei (D. III. Quadr.)	—	—	—	1	—
8. Probasti Domine (Oct. S. Laurentii Mart.)	—	—	—	2	—
9. Protexisti me (S. Georgii Mart.)	—	—	—	1	3
10. Respice Domine (D. XIII. p. Pent.)	—	—	—	3	1
11. Viri Galilaei (In Ascens. Domini)	—	—	—	4	—

Die Gesänge ohne Viertelstöne:

1. Adorate Deum (D. III. p. Epiph.)
2. Deus in adjutorium meum (f. V. p. D. II. Quadr.)
3. Exspecta Dominum (f. III. p. D. Pass.)
4. Gloria et honore (Decollatio S. Joannis Bapt.)
5. Judicant sancti (SS. Processi et Martiniani Mart.)
6. Populus Sion (D. II. Adv.)
7. Puer natus est (Nat. Dom. II. m.)
8. Venite benedicti (f. IV. p. Pascha).

8. Modus.

Die Gesänge mit Viertelstönen:

	⊢	⊣	⌐	¬	⌟
1. Ad te levavi (D. I. Adv.)	—	—	—	1	—
2. Benedicta sit (in festo Ss. Trinitatis)	—	—	—	2	—
3. Domine ne longe (D. in Palmis)	—	—	—	6	—
4. Dum medium silentium (D. infra Oct. Nat.)	—	—	—	2	—
5. Introduxit vos (f. II. p. Pascha)	—	—	—	1	—
6. Invocabit me (D. I. in Quadr.)	—	—	—	1	—
7. Jubilate Deo (D. III p. Pascha)	—	1	—	—	—
8. Laetabitur justus (S. Vincentii Mart.)	—	—	—	1	—
9. Lux fulgebit (Nat. Dom. II. m.)	—	—	—	1	—
10. Miserere . . . quoniam ad te (D. XVI. p. Pent.)	—	—	—	3	—
11. Victricem manum tuam (f. V. p. Pascha)	—	—	—	1	—

Die Gesänge ohne Viertelstöne:

1. Dilexisti (S. Luciae Virg.)
2. In excelso throno (D. I. p. Epiph.)
3. Spiritus Domini (D. Pent.)

Tabelle zu den Introitus:

Modus	Gesamtzahl d. Introitus	Zahl der Introitus mit Viertelstönen	Zahl der Introitus ohne Viertelstöne	⊢	⊣	⌐	¬	⌟	Sa.
1.	29	10	19	—	11	2	1	—	14
2.	19	8	11	—	21	—	1	—	22
3.	24	18	6	—	23	—	41	—	64
4.	22	17	5	—	40	—	8	—	49
5.	9	4	5	—	—	1	3	—	4
6.	14	2	12	—	1	1	—	1	2
7.	19	11	8	—	—	—	19	5	24
8.	14	11	3	—	1	—	19	—	20
Sa.	150	80	70	—	97	4	92	6	199

Die Gesamtzahl der Introitus in unserer Handschrift beträgt also 150. Ueber die Hälfte, 80, besitzen Viertelstonstufen. Auf diese 80 mit Viertelstontufen versehenen Introitus treffen 199 solcher Intervalle. Diese Zahl entspricht dem Charakter des Introitus, der ein von der Schola ausgeführter Chorgesang war und, was melodischen Reichtum anlangt, eine Mittelstellung einnimmt. Die meisten Viertelstonstufen treffen wir bei den Gesängen des 3. und 4., die wenigsten bei denjenigen des 5. und 6. Modus. Die größere Anzahl liegt zwischen e—f und i—k, eine geringe zwischen h—*i* und m—n, während zwischen der Halbtonstufe b—c auffallenderweise sich gar kein Viertelston findet. Bezüglich der Feste, deren Introitus Viertelstonstufen besitzen, ist zu konstatieren, daß diejenigen Feste, die wir als die ältesten anzusehen gewohnt sind, meistens und die meisten Viertelstöne aufweisen, eine Regel, die freilich von einigen Ausnahmen durchbrochen wird. So finden sich unsere Intervalle beim Osterfestintroitus, bei fast allen Ferialtagen der Fastenzeit, bei den Ferialtagen der Osterwoche mit Ausnahme der feria IV und bei den Ferien der Quatemberzeiten mit Ausnahme des Quatembermittwochs im September. Der Pfingstfestintroitus hat keinen Viertelston, ebenso nicht der relaliv junge Kirchweihfestintroitus (7. Jahrhundert). Die Höchstzahl der Viertelstonstufen entfällt ebenfalls auf sehr alte Introitus. So treffen wir 6 solcher Intervalle in der feria V. p. D. IV. Quadr. und der Dominica in Palmis und je 8 in der feria III. p. D. III. Quadr., feria IV. p. D. I. Quadr. und Sabb. in Albis.

II. Die Gradualien.

1. Modus.

Die Gesänge mit Viertelstönen.

	⊢	⊣	⌜	⌝	⌟
1. Custodi me (f. V. p. D. I. Quadr.)	—	1	—	—	—
2. Ecce quam bonum (SS. Joannis et Pauli)	—	—	—	1	—
3. Exurge Domine fer opem (f. III. p. D. IV. Quadr.)	—	—	6	—	—
4. Os justi (S. Eusebii Conf.)	—	—	—	3	—
5. Salvum fac servum (f. VI. p. D. I. Quadr.)	—	—	—	1	—
6. Sciant gentes (D. in Sexag.)	—	—	1	1	—
7. Si ambulem (Sabb. p. D. III. Quadr.)	—	—	—	1	—
8. Timete Dominum (SS. Cyriaci et Julittae Mart.)	—	1	—	—	—
9. Universi (D. I. Adv.)	—	—	—	1	—

Die Gesänge ohne Viertelstöne:

1. Beata gens (f. IV. p. D. IV. Quadr.)
2. Gloriosus Deus (SS. Fabiani et Sebastiani)
3. Inveni David (S. Marcelli Papae)
4. Miserere mei Deus (f. IV. Cinerum)
5. Posuisti Domine (S. Vincentii Mart.)
6. Sacerdotes ejus (SS. Felicis, Simplicii, Faustini et Beatricis).

2. Modus.

Die Gesänge mit Viertelstönen:

	⊢	⊣	⌜	⌝	⌟
1. Adjutor meus (f. II. p. D. II. Quadr.)	—	2	—	—	—
2. De necessitatibus (f. IV. p. D. I. Quadr.)	—	4	—	—	—
3. Exsultabunt sancti (SS. Primi et Feliciani)	—	—	—	1	1
4. Justus es Domine[1]	—	1	—	—	—
5. Tollite portas (f. IV. quat. temp. Adv.)	—	—	—	—	1

Die Gesänge ohne Viertelstöne:

1. A summo coelo (Sabb. quat. temp. Adv.)
2. Angelis suis (D. I. in Quadr.)
3. Haec dies (D. Resurrectionis)
4. Ne avertas faciem (f. IV. p. D. Palm.)
5. Ostende nobis (f. VI. quat. temp. Adv.)
6. Tecum principium (Nativ. Dom. I. m.)

---

[1] Vgl. die Anmerkung zu S. 25.

3. Modus.

Hier haben sämtliche Gradualien Viertelstöne und zwar folgende:

	⊢	┤	⌐	¬	⌟
1. Adjutor in opportunitatibus (D. in Septuag.)	—	4	—	7	—
2. Benedicite Domino (S. Michaelis Arch.)	—	1	—	3	—
3. Ego autem dum mihi (f. III. p. D. Palm.)	—	10	—	—	—
4. Eripe me (D. de Passione)	—	3	—	11	—
5. Exaltabo te (f. IV. p. D. Pass.)	—	5	—	4	—
6. Exurge Domine et intende (f. II. Maj. Hebd.)	—	4	—	1	—
7. Exurge Domine non praevaleat (D. III. in Quadr.)	—	2	—	5	—
8. Tibi Domine (Sabb. p. D. IV. Quadr.)	—	5	—	3	—

4. Modus.

Auch hier treffen wir bei allen Gesängen Viertelstöne.

	⊢	┤	⌐	¬	⌟
1. Domine praevenisti (Decoll. S. Joannis B.)	—	—	—	1	—
2. Speciosus forma (D. infra Oct. Nat. Dom.)	—	—	11	—	—
3. Tenuisti manum (D. in Palmis)	—	13	1	—	—
4. Tu es Deus (D. in Quinquag.)	—	—	—	3	—

5. Modus.

Die Gesänge mit Viertelstönen:

	⊢	┤	⌐	¬	⌟
1. Ad Dominum (f. VI. p. D. II. Quadr.)	—	—	1	1	—
2. Anima nostra (SS. Innocentium)	—	—	—	2	—
3. Beatus vir (S. Valentini Mart.)	—	—	—	3	—
4. Benedictus qui venit (Nat. Dom. II. m.)	—	—	—	2	—
5. Bonum est confiteri (D. XI. p. Pent.)	—	—	—	3	—
6. Convertere Domine (D. VI. p. Pent.)	—	—	—	1	—
7. Diffusa est (SS. Mariae et Marthae)	—	—	—	2	1
8. Ex Sion species (D. II. Adv.)	—	—	—	2	—
9. Gloria et honore (Comm. un. Mart. Pont.)	—	—	1	—	—
10. In Deo speravit (f. VI. p. D. III. Quadr.)	—	2	1	—	—
11. Justorum animae (SS. Marci et Marcelliani)	—	—	2	—	—
12. Locus iste (In dedicatione Eccl.)	—	—	1	—	—
13. Misit Dominus (D. II. p. Epiph.)	—	—	—	2	—
14. Probasti Domine (S. Laurentii Mart.)	—	—	2	1	—
15. Propter veritatem (Assumptio B. Mariae V.)	—	—	—	—	3
16. Qui operatus est (Conversio S. Pauli)	—	—	1	—	—

	⊢	⊣	⌈	⌉	⌋
17. Respice Domine (f. V. p. D. IV. Quadr.)	—	—	—	2	—
18. Specie tua (S. Priscae Virg.)	—	—	—	2	—
19. Tribulationes (f. IV. p. D. I. Quadr.)	—	—	—	1	—
20. Venite fili (f. IV. p. D. IV. Quadr.)	—	—	—	2	—
21. Viderunt omnes (Nativ. Dom. III. m.)	—	—	—	3	—

Die Gesänge ohne Viertelstöne:

1. Adjuvabit eam (S. Agathae Virg. Mart.)
2. Benedictus es Domine (F. SS. Trinitatis)
3. Bonum est confidere (Sabb. p. D. II. Quadr.)
4. Constitue eos (SS. Apost. Petri et Pauli)
5. Discerne causam (f. III. p. D. Pass.)
6. Domine Dominus noster (D. IX. p. Pent.)
7. Ego dixi Domine (D. I. p. Pent.)
8. Exiit sermo (S. Joannis Ev.)
9. Fuit homo (Vig. S. Joannis Bapt.)
10. Herodes enim tenuit[1]
11. Justus non conturbabitur (S. Petri ad Vin.)
12. Omnes de Saba (Epiph. Domini)
13. Pacifice loquebantur (f. VI. p. D. Pass.)
14. Priusquam te formarem (S. Joannis B.)
15. Prope est Dominus (f. IV. quat. temp. Adv.)
16. Protector noster (f. II. p. D. I. Quadr.)
17. Qui sicut (f. IV. quat. temp. Sept.)
18. Sederunt principes (S. Stephani Protom.)
19. Suscepimus Deus (Purif. B. Mariae Virg.)
20. Timebunt gentes (D. III. p. Epiph.)
21. Tollite hostias (f. V. p. D. Pass.)
22. Unam petii ... ut videam (Sabb. p. D. Quinqu.)
23. Vindica Domine (SS. Cirini, Naboris et Nazarii M.)

6. Modus.

Im plagalen Lydisch ist kein Graduale notiert.

7. Modus.

Die Gesänge mit Viertelstönen:

	⊢	⊣	⌈	⌉	⌋
1. Audi filia (S. Caeciliae Virg. et Mart.)	—	—	—	2	1
2. Benedicam Dominum (D. XII. p. Pent.)	—	—	—	5	2

[1] Vgl. die Anmerkung auf S. 25.

	⊢	⊣	⌜	⌝	⌟
3. Clamaverunt justi (SS. Marcellini et Petri)	—	—	—	3	—
4. Jacta cogitatum (f. V. p. D. Quinqu.)	—	—	—	2	—
5. Laetatus sum (D. IV. Quadr.)	—	—	—	—	1
6. Liberasti nos (D. XXIII. p. Pent.)	—	—	—	1	2
7. Miserere mihi (f. IV. p. D. III. Quadr.)	—	—	1	1	1
8. Oculi omnium (f. V. p. D. III. Quadr.)	—	—	—	1	1

Die Gesänge ohne Viertelstöne:

1. Benedictus Dominus (D. I. p. Epiph.)
2. Dirigatur (f. III. p. D. I. Quadr.)
3. Qui sedes (D. III. Adv.)
4. Salvum fac populum (Sabb. p. D. I. Quadr.)

8. Modus.

1 Graduale mit Viertelstönen:

	⊢	⊣	⌜	⌝	⌟
Deus vitam meam (f. II. p. D. III. Quadr.)	—	—	—	2	—

Die 2 Gradualien ohne Viertelstöne:

1. Deus exaudi (f. II. p. D. Pass.)
2. Dilexisti justitiam (S. Luciae Virg.)

Tabelle zu den Gradualien:

Modus	Gesamtzahl der Gradualien	Zahl der Gradualien mit Viertelstönen	Zahl der Gradualien ohne Viertelstöne	⊢	⊣	⌜	⌝	⌟	Sa.
1.	15	9	6	—	2	7	8	—	17
2.	11	5	6	—	7	—	1	2	10
3.	8	8	—	—	34	—	34	—	68
4.	4	4	—	—	13	12	4	—	29
5.	44	21	23	—	2	9	29	4	44
6.	—	—	—	—	—	—	—	—	—
7.	12	8	4	—	—	1	15	8	24
8.	3	1	2	—	—	—	2	—	2
Sa.	97	56	41	—	58	29	93	14	194

Während die 150 Introitus 199 Viertelstöne zählen, sind die 97 Gradualien mit 194 Viertelstönen ausgestattet, haben also relativ

bedeutend mehr solcher Intervalle. Der Grund mag darin gelegen sein, daß das Graduale ein Sologesang war. Melodien, die geübten Sängern anvertraut waren, durften größere technische Schwierigkeiten bieten. Was die Zahl der Gesänge bei den einzelnen Modi anlangt, so ist auffallend, daß das authentische Lydisch eine sehr hohe Ziffer aufweist, während im plagalen Lydisch kein einziges Gesangsstück notiert ist. Beim Phrygischen und Hypophrygischen sind sämtliche Gradualien mit Viertelstonstufen versehen und zwar in einer beträchtlichen Anzahl. Daß beim 3. Modus diese Tonstufen nur zwischen e—f und i—k liegen, erklärt sich aus der zentralen Stellung der Töne f und k beim authentischen Phrygisch. Aehnlich wie bei den Introitus sind auch bei den Gradualien die Viertelstonstufen am zahlreichsten bei jenen Gesängen vertreten, die in die liturgisch altehrwürdige Fastenzeit fallen, so beim Graduale Exurge Domine fer opem auf f. III. p. D. IV. Quadr. mit 6 Viertelstönen, beim Graduale Eripe me auf den Passionssonntag und beim Graduale Tenuisti manum auf den Palmsonntag mit je 14 Viertelstönen. Im Gegensatz zu den Introitus, bei denen alle Quatembertage mit einer einzigen Ausnahme durch Viertelstöne ausgezeichnet waren, haben bei den Gradualien mehrere Quatembertage kein solches Intervall, so der Quatembermittwoch, -Freitag und -Samstag im Advent und der Quatembermittwoch im September. Das Osterfestgraduale ist merkwürdigerweise ohne Viertelston. Die Muttergottesfeste besitzen teils unsere Tonstufen (Assumptio B. Mariae Virg.), teils entbehren sie dieselben (Purificatio B. Mariae Virg.).

III. Die Allelujagesänge.

1. Modus.

Die Gesänge mit Viertelstönen:

1. Dominus regnavit decorem (Nativ. Dom., II. m.) — — — 2 —
2. Fulgebunt justi (SS. Innocentium) — — — 1 —
3. Justi epulentur (S. Dionisii et Soc. M.) — 1 — — —

Die Gesänge ohne Viertelstöne:

1. Christus mortuus est (D. II. p. Pascha)
2. Domine Deus meus in te (D. I. p. Pent.)
3. In omnem terram[1]

[1] Vgl. die Anmerkung auf S. 25.

4. Justus germinabit (S. Petri ad Vincula)
5. Justus ut palma (Comm. Abbat.)
6. Non vos relinquam (D. in Oct. Ascens.)
7. Nos autem gloriari (Inventio S. Crucis)
8. Per te Dei genitrix (Assumptio B. Mariae Virg.)
9. Posuisti Domine (S. Mathaei Apostoli)
10. Qui timent (D. XVIII. p. Pent.)
11. Regnabit Dominus (D. infra Oct. Ascens.)

2. Modus.

1 Gesang mit Viertelston:

	⊢ ⊣ ⌜ ⌝ ⌟
Mane nobiscum[1]	— 1 — — —

Die Gesänge ohne Viertelstöne:

1. Confitemini Domino et invocate (D. XV. p. Pent.)
2. Crucifixus surrexit tertia[1]
3. Dies sanctificatus (Nativ. Dom., III. m.)
4. Laudate Dominum omnes gentes (D. XIV. p. Pent.)
5. Spiritus paraclitus[1]
6. Spiritus qui a patre[1]
7. Surrexit Christus qui creavit (D. V. p. Pascha)
8. Veni sancte Spiritus (D. Pentecostes)
9. Verba mea auribus (D. I. p. Pent.)

3. Modus.

Die Gesänge mit Viertelstönen:

	⊢ ⊣ ⌜ ⌝ ⌟
1. Domine Deus salutis (D. VIII. p. Pent.)	— — 1 1 —
2. In te Domine (D. III. p. Pent.)	— 1 — — —
3. Jubilate Deo (D. I. p. Epiph.)	— — — 2 —
4. Pretiosa in conspectu (de plur. Mart.)	— 2 — — —
5. Qui sanat contritos (D. XXIII. p. Pent.)	— 1 — 2 —
6. Spiritus Domini replevit (f. IV. p. Pent.)	— 3 — 2 —

Die Gesänge ohne Viertelstöne:

1. Adducentur regi (S. Luciae Virg.)
2. Laetatus sum (D. II. Adv.)
3. Paratum cor meum (D. XVI. p. Pent.)
4. Timebunt gentes (D. XVIII. p. Pent.)
5. Veni Domine et noli (D. IV. Adv.)

[1] Vgl. die Anmerkung auf S. 25.

4. Modus.

Die Gesänge mit Viertelstönen:

	⊢	⊣	⌜	⌝	⌟
1. Ascendit Deus (D. I. p. Ascens.)	—	1	—	—	—
2. Confitebuntur coeli (de uno Mart.)	—	3	—	—	—
3. Crucifixus surrexit a mortuis	—	1	—	—	—
4. Dextera Dei (Inventio S. Crucis)	—	1	—	—	—
5. Excita Domine (D. III. Adv.)	—	1	—	—	—
6. Exsultent justi[1]	—	3	—	—	—
7. Laudate pueri (D. II. p. Epiph.)	—	4	—	—	—
8. Vindica Domine	—	3	1	—	—

Die Gesänge ohne Viertelstöne:

1. Amavit eum (S. Silvestri Papae Conf.)
2. Crastina die (Vig. Nat. Dom.)
3. Gaudete justi (S. Joannis et Pauli)
4. Oportebat pati (D. III. p. Pascha)
5. Venite benedicti.[1]

5. Modus.

2 Allelujagesänge ohne Viertelstöne:

1. Beatus vir, qui timet (S. Georgii Mart.)
2. Diligam te (D. II. p. Pent.)

6. Modus.

Die Gesänge mit Viertelstönen:

	⊢	⊣	⌜	⌝	⌟
1. Attendite (D. VI. p. Pent.)	—	3	—	—	—
2. Benedictus es Domine Deus (Sabb. quat. temp. Pent.)	—	1	—	—	—
3. Christus resurgens... et ascendens (D. IV. p. Pascha)	—	—	—	—	1
4. Surrexit Christus jam[1]	—	1	—	—	—

Die Gesänge ohne Viertelstöne:

1. Confitemini Domino quoniam (In Lit. Major.)
2. Deus judex (D. III. p. Pent.)
3. Domine in virtute (Transitus S. Germani)
4. Dulce lignum (Inventio S. Crucis).

7. Modus.

Die Gesänge mit Viertelstönen:

	⊢	⊣	⌜	⌝	⌟
1. Confitebor tibi Domine (S. Mich. Arch.)	—	—	—	3	—
2. De profundis (D. XXI. p. Pent.)	—	—	—	1	6

[1] Vgl. die Anmerkung auf S. 25.

	⊢	⊣	⌜	⌝	⌟
3. Ego veritatem[1]	—	—	—	1	—
4. Elisabeth Zachariae[1]	—	1	—	2	—
5. Exsultabunt sancti (SS. Tiburtii et Valeriani)	—	—	—	1	1
6. Exsultate Deo (D. VII. p. Pent.)	—	—	—	2	1
7. Ostende nobis (D. I. Adv.)	—	—	—	2	—
8. Pascha nostrum (D. Resurr.)	—	—	—	—	3
9. Quoniam Deus magnus (D. XII. p. Pent.)	—	—	—	1	—
10. Surrexit Altissimus (f. II. p. Pascha)	—	—	—	4	—
11. Te decet (D. V. p. Pascha)	—	—	—	4	1
12. Venite exsultemus (D. XI. p. Pent.)	—	—	—	2	—

Die Gesänge ohne Viertelstöne:

1. Beatus vir, qui suffert (Comm. Conf. non Pont.)
2. Dicite in gentibus (Inventio S. Crucis)
3. Dominus dixit (Nativ. Dom., I. m.)
4. Eduxit Dominus (f. VI. p. Pascha)
5. Post dies octo (D. in Oct. Paschae)
6. Sancti et justi (S. Felicis et Adaucti).

8. Modus.

Die Gesänge mit Viertelstönen:

	⊢	⊣	⌜	⌝	⌟
1. Angelus Domini (f. V. p. Pascha)	—	1	—	—	—
2. In die resurrectionis (f. IV. p. Pascha)	—	—	—	—	2
3. Laetabitur justus (S. Vincentii Mart.)	—	—	—	—	1
4. Levita Laurentius (S. Laurentii Mart.)	—	—	—	—	1
5. Spiritus sanctus docebit (f. III. p. Pent.)	—	—	—	—	—
6. Surrexit pastor[1]	—	—	—	1	—

Die Gesänge ohne Viertelstöne:

1. Adorabo ad templum (Purif. B. Mariae V.)
2. Confitemini Domino quoniam (Sabbato sancto)
3. Gloria et honore (Comm. un. Conf. et Mart.)
4. Caritas Dei[1]
5. Laetamini (S. Bonifacii Ep. Mart.)
6. Sancti tui Domine florebunt (de plur. Mart.)
7. Surrexit Dominus vere (f. IV. p. Pascha)
8. Tu es sacerdos (Comm. un. Mart. Pont.)

[1] Vgl. die Anmerkung auf S. 25.

Tabelle zu den Allelujagesängen:

Modus	Gesamtzahl der Allelujagesänge	Zahl der All.-Gesänge mit Viertelstönen	Zahl der All.-Ges. ohne Viertelstöne	⊢	⊣	⌜	⌝	⌟	Sa.
1.	14	3	11	—	1	—	3	—	4
2.	10	1	9	—	1	—	—	—	1
3.	11	6	5	—	7	1	7	—	15
4.	13	8	5	—	17	1	—	—	18
5.	2	—	2	—	—	—	—	—	—
6.	8	4	4	—	—	5	—	1	6
7.	18	12	6	—	1	—	23	12	36
8.	14	6	8	—	1	—	1	4	6
Sa.	90	40	50	—	28	7	34	17	86

Während bei den Introitus und Gradualien die Zahl der mit Viertelstönen versehenen Gesänge größer war als die Zahl der Gesänge ohne Viertelstöne, ist bei den Allelujaliedern das Gegenteil der Fall; von 90 Gesängen haben nur 40 Viertelstöne. Es ist das deshalb auffallend, weil der Allelujagesang großenteils Sologesang war, erklärt sich aber wohl daraus, daß die Allelujagesänge vielfach späteren Datums sind. Und jüngere Gesänge gewähren unseren Tonstufen nicht mehr so zahlreich Aufnahme wie ältere. Die Offizien der Pfingstzeit sind am häufigsten und mit der höchsten Anzahl von Viertelstönen ausgezeichnet; so f. IV. p. Pent. mit 5 und D. XXI. p. Pent. mit 7 solcher Intervalle. Der Allelujagesang jenes Festes, das wir als eines der ältesten anzusehen pflegen, nämlich des Osterfestes, besitzt Viertelstöne. Von den 10 Gesängen des 2. Modus hat nur einer einen Viertelston, während die zwei Allelujalieder des 5. Modus überhaupt keinen Viertelston aufweisen. Am stattlichsten sind die Gesänge des 7. Modus mit unseren Tonstufen vertreten. Wie bei den Introitus und Gradualien, suchen wir auch bei den Allelujagesängen zwischen der Halbtonstufe b-c vergeblich nach einem Viertelston.

IV. Die Traktus.

2. Modus.

Die Gesänge mit Viertelstönen:

	⊢	⊣	⌜	⌝	⌟
1. Deus Deus meus (D. Palmarum)	—	38	—	—	—
2. Domine audivi (f. VI. in Parasceve)	—	8	—	—	—

	⊢	⊣	⌜	⌝	⌟
3. Domine exaudi (f. IV. p. D. Palmarum)	—	9	—	—	—
4. Eripe me (f. VI. in Parasceve)	—	9	—	—	—
5. Qui habitat (D. I. in Quadrag.)	2	10	—	—	—

Die Gesänge ohne Viertelstöne:

1. De necessitatibus (f. IV. p. D. Quadr.)
2. Tu es Petrus (Cathedra S. Petri)

8. Modus.

Die Gesänge mit Viertelstönen:

	⊢	⊣	⌜	⌝	⌟
1. Ad te levavi (D. III. in Quadr.)	—	—	—	2	—
2. Beatus vir (S. Gregorii Papae)	—	—	—	2	—
3. Cantemus Domino (Sabb. in Vig. Paschae)	—	—	—	2	—
4. Commovisti (D. in Sexag.)	—	—	—	2	—
5. De profundis (D. in Septuag.)	—	—	—	2	—
6. Desiderium (S. Valentini Mart.)	—	—	—	5	—
7. Jubilate Domino (D. in Quinquag.)	—	—	—	2	—
8. Laudate Dominum (Sabb. p. D. Quadr.)	—	—	—	2	—
9. Qui regis Israel (Sabb. quat. temp. Adv.)	—	—	—	1	—
10. Saepe expugnaverunt (D. de Passione)	—	—	—	2	—
11. Vinea facta est (Sabbato sancto)	—	—	—	2	—

1 Gesang ohne Viertelston:

Nunc dimittis (Purif. B. Mariae Virg.)

Tabelle zu den Traktus:

Modus	Gesamtzahl der Traktus	Zahl der Traktus mit Viertelstönen	Zahl der Traktus ohne Viertelstöne	⊢	⊣	⌜	⌝	⌟	Sa.
2.	7	5	2	2	74	—	—	—	76
8.	12	11	1	—	—	—	24	—	24
Sa.	19	16	3	2	74	—	24	—	100

Bekanntlich sind sämtliche Traktus entweder im 2. oder im 8. Modus notiert.

Von den Traktus des 2. Modus besitzen zwei keine Viertelstonstufen. Warum der Traktus de necessitatibus ohne solche Intervalle ist, entzieht sich meiner Kenntnis. In alten Gesangsbüchern ist er übrigens nicht als Traktus, sondern als Gradual-

responsorium vermerkt. Daß beim Traktus Tu es Petrus unsere Tonstufen fehlen, mag darin begründet sein, daß er jüngeren Datums ist; in älteren Handschriften z. B. im St. Gallener Codex 339 (10. Jahrh.) und im Codex 121 von Einsiedeln (10. Jahrh.) steht er nicht. Vielleicht hat der Schreiber dieser Melodie hier wenigstens nicht mehr dasselbe Gewicht auf unsere Tonstufen gelegt wie sonst oder aber es begannen zur Zeit der Anpassung dieses Textes an die alte Melodie die Viertelstonstufen schon ausgeschaltet zu werden. Bei den fünf mit Viertelstönen versehenen Traktus des 2. Modus ist die Zahl dieser Intervalle eine ungewöhnlich hohe — 8, 9, 12 und einmal sogar 38. Es wurde bereits konstatiert, daß bei den Introitus der Palmsonntag mit der zweithöchsten, bei den Gradualien mit der höchsten Zahl von Viertelstonstufen ausgestattet ist. Auffallend ist, daß der Palmsonntag auch bei den Traktus wieder den Löwenanteil hat, wie erwähnt, mit 38 solchen Tonstufen. Mit einer einzigen Ausnahme fallen alle Traktus des 2. Modus in die Charwoche. Unter den 76 Viertelstonstufen, welche die 7 Gesänge des 2. Modus aufweisen, treffen wir — zum erstenmal bei dieser Halbtonstufe — zwei zwischen b—c und 74 zwischen e—f.

Alle 12 Gesänge des 8. Modus besitzen Viertelstöne mit Ausnahme des Traktus Nunc dimittis zur Purificatio. Es ist auffallend, daß die Meßgesänge dieses alten Muttergottesfestes, so weit wir sie bisher kennen gelernt haben, überhaupt keine Viertelstöne aufweisen. Bemerkt mag ferner werden, daß die Traktusmelodien des 8. Modus vielfach nur mit Neumen aufgeschrieben sind ohne Buchstabennotation (Laudate Dominum, Vinea facta est) oder nur stellenweise mit Neumen und Buchstaben und an den übrigen Partien bloß mit Neumen (Beatus vir, Cantemus Domino, De profundis, Desiderium, Jubilate Domino) und zwar dann, wenn die betreffende Melodie schon früher einmal bei einem anderen Traktus verwendet wurde. Sobald also dieselbe Melodie bei einem neuen Traktus wiederkehrte, begnügte sich der Schreiber mit den Neumen. Wo ich die Identität der nur teilweise oder gar nicht in Buchstabennotation aufgezeichneten Traktusmelodien mit einer in Doppelnotation geschriebenen Traktusmelodie feststellen konnte, gab ich ersteren Gesängen dieselbe Anzahl von Viertelstonstufen, wie letztere sie haben; so dem Traktus Beatus vir, Jubilate Domino, Laudate Dominum, Vinea facta est und De profundis, welche die fast durch-

wegs mit Buchstabennotation aufgezeichnete Traktusmelodie Cantemus Domino verwenden. Der Traktus Nunc dimittis hat auch diese Melodie, entbehrt aber sonderbarer Weise, wie schon hervorgehoben, dieser Intervalle. Die Summe der Viertelstöne bei den zwölf Traktus des 8. Modus beträgt nur 24, also bedeutend weniger als beim 2. Modus. Für gewöhnlich ist die Zahl der Viertelstonstufen bei den einzelnen Gesängen zwei, nur einmal wird die Ziffer fünf erreicht und zwar vom Traktus Desiderium. Ohne Ausnahme liegen diese Intervalle zwischen der Halbtonstufe i—k.

Es ist schon angedeutet worden, daß die Meßgesänge, je älter sie sind, desto mehr Viertelstonstufen aufweisen. Beachtet man, daß die insgesamt 19 Traktus des 2. und 8. Modus mit 100 solchen kleinen Intervallen prunken, so ist damit nicht nur festgestellt, daß die Traktus von allen Meßgesängen die meisten Viertelstöne besitzen, sondern auch Wagner's Vermutung[1], daß die Traktus zu den ältesten Choralgesängen gehören, eine neue Stütze gegeben.

V. Die Offertorien.

1. Modus.

Die Gesänge mit Viertelstönen:

	⊢	⊣	⌐	¬	⌟
1. Ad te Domine levavi (D. I. Adv.)	—	—	—	2	—
2. Afferentur . . . post eam (minor) (S. Luciae Virg.)	1	4	—	—	—
3. Anima nostra (SS. Innocentium)	—	—	—	1	—
4. Ascendit Deus (Vig. Asc. Dom.)	—	3	—	1	—
5. Benedicam Dominum (f. II. p. D. II. Quadr.)	—	2	—	2	—
6. Confitebor tibi (D. de Passione)	—	1	—	—	—
7. Custodi me (f. III. p. D. Palmarum)	—	1	—	—	—
8. De profundis (D. XXIII. p. Pent.)	—	—	1	—	—
9. Domine Deus meus in te[2]	—	4	—	—	—
10. Exaltabo te (f. IV. Cinerum)	—	—	—	3	—
11. In die solemnitatis (f. V. p. Pascha)	—	—	3	8	—
12. In omnem terram (S. Bartholomaei Ap.)	—	—	—	1	—
13. Jubilate Deo universa terra (D. II. p. Epiph.)	—	—	—	4	—
14. Laudate Dominum (D. IV. in Quadr.)	—	—	—	9	—
15. Protege Domine (Inventio S. Crucis)	—	—	3	—	—
16. Repleti sumus (SS. Alexandri, Eventii et Theoduli)	—	2	—	—	—

[1] Vgl. Ursprung und Entwicklung S. 101ff.

[2] Vgl. die Anmerkung auf S. 25.

	⊢	⊣	⌐	¬	⌟
17. Stetit Angelus (S. Michaelis Arch.)	—	—	1	—	—
18. Super flumina (f. V. p. D. Passionis)	—	2	3	1	—
19. Veritas mea (S. Marcelli Papae)	—	—	—	6	—
20. Vir erat (D. XXI. p. Pent.)	—	11	—	—	—

Die Gesänge ohne Viertelstöne:

1. Gloria et honore (Oct. S. Joannis Ev.)
2. Laetamini (SS. Fabiani et Sebastiani)

2. Modus.

Die Gesänge mit Viertelstönen:

	⊢	⊣	⌐	¬	⌟
1. Benedicite gentes (f. IV. p. D. IV. Quadr.)	—	3	6	—	—
2. Deus Deus meus (D. II. p. Pascha)	—	5	—	—	—
3. In te speravi (f. III. p. D. I. Quadr.)	—	3	—	—	—
4. Viri Galilaei (In Ascens. Dom.)	—	1	—	—	—

Die Gesänge ohne Viertelstöne:

1. Dextera Domini (D. III. p. Epiph.)
2. Meditabor in mandatis (f. IV. p. D. I. Quadr.)

3. Modus.

Die Gesänge mit Viertelstönen:

	⊢	⊣	⌐	¬	⌟
1. Afferentur . . . proximae ejus (major) (SS. Mariae et Marthae)	—	4	—	1	—
2. Benedictus es . . . in labiis (D. in Quinquag.)	—	—	7	22	1
3. Benedictus sit (Festum SS. Trinitatis)	—	4	—	1	—
4. Confortamini (f. IV. quat. temp. Adv.)	—	—	—	18	—
5. Constitues eos (S. Mathiae Ap.)	—	5	—	2	—
6. Deus tu convertens (D. II. Adv.)	—	1	—	5	—
7. Domine exaudi (f. IV. p. D. Pass.)	—	1	—	4	—
8. Domine vivifica me (f. VI. p. D. Quinqu.)	—	—	—	5	—
9. Eripe me . . . Domine (f. II. Maj. Hebd.)	—	—	—	6	—
10. Exsulta satis (Sabb. quat. temp. Adv.)	—	2	1	2	—
11. Filiae regum (Comm. Virg. tantum)	—	—	—	1	—
12. Mihi autem (Conversio S. Pauli)[1]	—	7	—	3	—
13. Sperent in te (f. III. p. D. Pass.)	—	—	—	8	—

[1] Das Offertorium Mihi autem (239,2) hat über dem Worte formasti beim Buchstaben m folgende Zeichen:

4. Modus.

Die Gesänge mit Viertelstönen:

	⊢	⊣	⌐	¬	⌟
1. Benedixisti (D. III. Adv)	—	—	—	1	—
2. Confessio (S. Laurentii Mart.)	—	1	—	—	—
3. Confirma hoc (D. Pent.)	—	6	—	3	—
4. Domine fac mecum (f. IV. p. D. III. Quadr.)	—	18	—	—	—
5. Exsultabunt sancti (SS. Cyrini, Naboris et Nazarii)	—	5	—	—	—
6. Factus est Dominus (Sabb. p. D. IV. Quadr.)	—	—	3	7	—
7. Illumina oculos meos (Sabb. p. D. II. Quadr.)	—	2	—	2	—
8. Intonuit de coelo (f. III. p. Pascha)	—	4	—	5	—
9. Justus ut palma (S. Joannis Ev.)	—	5	—	—	—
10. Lauda anima mea (D. III. p. Pascha)	—	7	—	5	—
11. Oravi Deum (D. XVII. p. Pent.)	—	4	4	1	—
12. Perfice gressus (D. in Sexag.)	—	4	—	3	—
13. Terra tremuit (D. Resurrectionis)	—	8	—	4	—
14. Tui sunt coeli (Nat. Dom., III. m.)	—	7	—	4	—

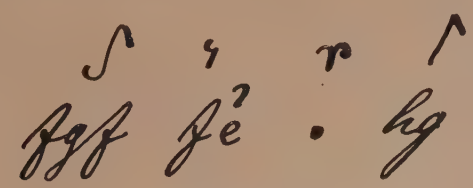
1 Offertorium ohne Viertelston:

Laetentur coeli (Nat. Dom. I. m.)

5. Modus.

Die Gesänge mit Viertelstönen:

	⊢	⊣	⌐	¬	⌟
1. Benedic anima (f. VI. p. D. I. Quadr.)	—	—	—	3	2
2. Exspectans exspectavi (f. III. p. D. IV. Quadr.)	—	—	1	7	—
3. Intende voci (f. VI. p. D. III. Quadr.)	—	—	—	3	—
4. Jubilate Deo omnis terra (D. I. p. Epiph.)	—	—	—	2	2
5. Reges Tharsis (Epiph. Dom.)	—	—	—	3	—



for - m - as - ti

Die Zeichen über dem Buchstaben m bei dem Wort formasti sind den Choralforschern bisher entgangen. Auch ich vermag über ihren Inhalt nichts auszusagen.

	⊢	⊣	⌐	¬	⌟
6. Sanctificavit Moyses (D. XVIII. p. Pent.)	—	1	—	4	—
7. Sicut in holocausto (D. VII. p. Pent.)	—	1	—	—	—

1 Offertorium ohne Viertelstöne:

Populum humilem (f. VI. p. D. IV. Qnadr.)

6. Modus.

Die Gesänge mit Viertelstönen:

	⊢	⊣	⌐	¬	⌟
1. Confitebor Domino nimis (Lit. Maj.)	—	—	—	9	—
2. Desiderium animae (S. Eusebii Conf.)	—	—	—	1	—
3. Domine ad adjuvandum (f. V. p. D. IV. Quadr.)	—	1	—	1	—
4. Domine convertere (f. II. p. D. Pass.)	—	1	—	—	—
5. Domine in auxilium (D. XVI. p. Pent.)	—	—	—	2	—
6. Iustitiae Domini (D. III. in Quadr.)	—	1	—	2	—

Die Gesänge ohne Viertelstöne:

1. Gloriabuntur in te (Joannis et Pauli)
2. In virtute tua (Octava S. Stephani)

7. Modus.

Die Gesänge mit Viertelstönen:

	⊢	⊣	⌐	¬	⌟
1. Confitebuntur coeli (S. Georgii Mart.)	—	—	—	5	1
2. Domine Deus in simplicitate (Dedic. Eccl.)	—	—	—	14	—
3. Eripe me Deus meus (f. II. p. D. Palm.)	—	—	—	—	4

8. Modus.

Die Gesänge mit Viertelstönen:

	⊢	⊣	⌐	¬	⌟
1. Angelus Domini (f. II. p. Pascha)	—	—	—	2	—
2. Ave Maria (D. IV. Adv.)	—	—	—	2	—
3. Benedictus es ... et non tradas (f. VI. p. D. Pass.)	—	—	—	8	—
4. Benedictus qui venit (Sabb. p. Pascha)	—	—	—	4	1
5. Bonum est confiteri (In Septuag.)	—	—	1	7	1
6. Deus enim firmavit (Nat. Dom., II. m.)	—	—	—	4	—
7. Diffusa est (Oct. S. Agnetis Virg.)	—	—	—	5	—
8. Domine Deus salutis (Sabb. quat. temp. Pent.)	—	—	—	13	—
9. Elegerunt (S. Stephani Protom.)	—	—	—	1	—
10. Erit vobis hic dies (f. VI. p. Pascha)	—	1	—	3	—

	⊢	⊣	⌜	⌝	⌟
11. Gressus meos dirige (Sabb. p. D. III. Quadr.)	—	—	1	2	—
12. Improperium exspectavit (D. in Palmis)	—	—	1	10	—
13. Immittet angelus (f. V. p. D. I. Quadr.)	—	—	—	9	5
14. Inveni David (S. Silvestri Papae)	—	—	—	7	—
15. Levabo oculos (f. II. p. D. I. Quadr.)	—	—	—	6	—
16. Mirabilis Deus (SS. Gordiani et Epimachi)	—	—	—	4	—
17. Miserere mihi (f. III. p. D. II. Quadr.)	—	1	—	1	1
18. Misit rex spiculatorem[1]	—	—	—	2	—
19. Oratio mea (Vig. S. Laurentii)	—	—	—	1	1
20. Portas coeli aperuit (f. IV. p. Pascha)	—	—	—	8	—
21. Posuisti Domine (S. Stephani Protom.)	—	—	—	4	—
22. Precatus est Moyses (f. IV. p. D. II. Quadr.)	—	2	—	3	—
23. Recordare mei... da sermonem (D. XXII. p. Pent.)	—	1	—	—	—
24. Scapulis suis (D. I. in Quadr.)	—	—	—	3	—
25. Si ambulavero (f. V. p. D. III. Quadr.)	—	—	—	5	—
26. Tollite portas (Vig. Nat. Dom.)	—	—	—	1	—

Die Gesänge ohne Viertelstöne:

1. Emitte spiritum (Vig. Pent.)
2. Exaudi Deus (f. II. p. D. III. Quadr.)
3. Recodare mei... dominans.[1]

Tabelle zu den Offertorien:

Modus	Gesamtzahl der Offertorien	Zahl der Offertorien mit Viertelstönen	Zahl der Offertorien ohne Viertelstöne	⊢	⊣	⌜	⌝	⌟	Sa.
1.	22	20	2	1	30	11	38	—	80
2.	6	4	2	—	12	6	—	—	18
3.	13	13	—	—	24	8	78	1	111
4.	15	14	1	—	71	7	35	—	113
5.	8	7	1	—	2	1	22	4	29
6.	8	6	2	—	3	—	15	—	18
7.	3	3	—	—	—	—	19	5	14
8.	29	26	3	—	5	3	115	9	132
Sa.	104	93	11	1	147	36	322	19	525

[1] Vgl. die Anmerkung auf S. 25.

Bei den Offertorien ist sowohl die Zahl der mit Viertelstonstufen ausgezeichneten Gesänge als auch die Zahl der Viertelstonstufen selbst eine auffallend hohe. Von den 104 Offertorien haben 93 insgesamt 525 Viertelstöne. Nur die Traktus hatten relativ höhere Ziffern. Bei den Gradualien waren sämtliche Gesangsstücke des 3. und 4. Modus mit Viertelstonstufen versehen. Aehnliches können wir bei den Offertorien konstatieren. Beim 3. Modus besitzen sämtliche Gesänge Viertelstonstufen, beim 4. Modus ist nur ein Gesangsstück ohne Viertelston. Die meisten Viertelstonstufen weisen der 3., 4. und 8. Modus auf. Die tiefe Viertelstonstufe zwischen b und c kommt nur einmal vor. Bei jedem der acht Modi begegnet uns mindestens ein Offertorium, das acht oder mehr Viertelstonstufen zählt. Mehrfach enthalten die Gesänge 9, 10, 11, 12, 14, 18 und einmal sogar 30 solcher Intervalle (das Offertorium des Sonntags Quinquagesima). Bemerkenswert ist wieder, daß diese mit so vielen Viertelstönen ausgestatteten Offertorien durchgehends auf jene Feste und Festzeiten fallen, die ein ehrwürdiges Alter krönt, nämlich auf die Fasten- und Osterzeit. Eine Ausnahme bildet nur das im 7. Jahrhundert komponierte Offertorium auf das Kirchweihfest, das mit 14 Viertelstonstufen geschmückt ist. Die Tatsache, daß die Offertorien so auffallend reich an Viertelstönen sind, findet wohl ihre Erklärung in dem Unstande, daß sie als Sologesänge figurierten[1] und nur von Solisten vorgetragen wurden. Und über solche Gesänge streute der mittelalterliche Kirchenkomponist mit Vorliebe die sublimsten Ausdrucksmittel seiner Kunst.

VI. Die Kommunionen.

1. Modus.

Die Gesänge mit Viertelstönen:

	⊢	⊣	⌐	¬	⌙
1. Amen dico vobis quod vos (De Confess. non Pont.)	–	2	—	—	—
2. Cantate Domino (D. V. p. Pascha)	—	—	—	1	—
3. Data est mihi (f. VI. p. Pascha)	—	—	—	1	—
4. Illumina faciem (D. in Septuag.)	—	—	—	1	—
5. Petite et accipietis (In Lit. Major.)	—	1	—	—	—
6. Posuerunt mortalia (SS. Cyrini, Naboris et Nazarii)	—	3	—	—	—
7. Psallite Domino (Ascens. Dom.)	—	1	—	—	—

[1] Vgl Wagner, Ursprung und Entwicklung S. 109 ff.

8. Qui biberit aquam (f. VI. p. D. III. Quadrag.) — 1 — — —
9. Revelabitur gloria (Vig. Nat. Dom.) — 1 — — —
10. Videns Dominus (f. VI. p. D. IV. Quadr.) — 1 — — —

Die Gesänge ohne Viertelstöne:

1. Amen dico vobis quidquid (D. XXIII. p. Pent.)
2. Beati mundo corde (Fest. Omnium Sanctorum)
3. Confundantur superbi (S. Martini)
4. Cum invocarem te (f. III. p. D. I. Quadr.)
5. Custodi me Domine.[1]
6. Dominus dabit benignitatem (D. I. Adv.)
7. Ecce virgo concipiet (f. IV. quat. temp. Adv.)
8. Ego vos elegi (SS. Primi et Feliciani)
9. Etsi coram hominibus (SS. Jacobi et Pauli)
10. Fili quid fecisti (D. I. p. Epiph.)
11. Gaudete justi (SS. Tiburtii et Valeriani)
12. In salutari tuo (D. XXI. p. Pent.)
13. Manducaverunt (D. in Quinquag.)
14. Panis quem ego dedero (f. V. p. D. I. Quadr.)
15. Potum meum (f. IV. p. D. Palm.)
16. Quicumque fecerit (Septem fratrum)
17. Qui vult venire (S. Vincentii Mart.)
18. Redemptor mundi[1]
19. Tu puer (S. Joannis Bapt.)
20. Viderunt omnes fines (Nativ. Dom., III. m.)
21. Vos qui secuti estis (S. Mathiae Apost.)

2. Modus.

Die Gesänge mit Viertelstönen:

1. Aufer a me (f. VI. quat. temp. Sept.) — 1 — — —
2. Cantabo Domino (D. II. p. Pent.) — — — — 2
3. Domine Deus meus (Sabb. p. D. I. Quadr.) — 2 — — —
4. Domine Dominus noster (f. II. p. D. II. Quadr.) — 1 — — —
5. Dominus Jesus (f. V. in Coena Domini) — 1 — — —
6. Dominus regit me (Sabb. p. D. IV. Quadr.) — 2 — — —
7. Ego sum pastor bonus (D. II. p. Pascha) 1 — — — —
8. Jerusalem surge (D. II. Adv.) — 1 — — —

[1] Vgl. die Anmerkung auf S. 25.

	⊢	⊣	⌜	⌝	⌟
9. Multitudo lanquentium (SS. Fabiani et Sebastiani)	—	1	—	—	—
10. Narrabo omnia (f. III. p. D. II. Quadr.)	—	1	—	—	—

Die Gesänge ohne Viertelstöne:

1. Dominus firmamentum (D. IV. p. Pent.)
2. Exiit sermo (S. Joannis Ev.)
3. Laetabimur in salutari (f. III. p. D. IV. Quadr.)
4. Lutum ex sputo (f. IV. p. D. IV. Quadr.)
5. Nemo te condemnavit (Sabb. p. D. III. Quadr.)
6. Omnes qui in Christo (Sabb. p. Pascha)
7. Vovete et reddite Domino (D. XVII. p. Pent.)

3. Modus.

Die Gesänge mit Viertelstönen:

	⊢	⊣	⌜	⌝	⌟
1. Beatus servus (Comm. Conf. non. Pont.)	—	—	—	—	—
2. Dominus virtutum (f. II. p. D. Pass.)	—	—	—	2	—
3. Gustate et videte (D. VIII. p. Pent.)	—	2	—	—	—
4. Justorum animae (SS. Gordiani et Epimachi)	—	—	—	1	—
5. Passer invenit (D. III. in Quadr.)	—	—	—	1	1

Die Gesänge ohne Viertelstöne:

1. Benedicite omnes angeli (Dedic. S. Michaelis Arch.)
2. Qui meditabitur (f. IV. p. Quinquag.)
3. Scapulis suis (D. I. in Quadr.)
4. Tu Domine servabis (f. VI. p. D. II. Quadr.)

4. Modus.

Die Gesänge mit Viertelstönen:

	⊢	⊣	⌜	⌝	⌟
1. Ab occultis meis (f. II. p. D. IV. Quadr.)	—	—	—	2	—
2. Amen dico vobis quod uni (SS. Marci et Marcelliani)	—	3	—	—	—
3. Benedicite Deum coeli (S. Michaelis Arch.)	—	1	—	—	—
4. Jerusalem quae aedificatur (D. IV. in Quadr.)	—	6	—	1	—
5. Magna est gloria ejus (Oct. S. Joannis Ev.)	—	1	—	—	—
6. Memento verbi tui (f. V. p. D. Passionis)	—	2	—	—	—
7. Pater cum essem cum eis (Vig. Asc. Dom.)	—	1	—	—	—
8. Per signum crucis (Inventio S. Crucis)	—	—	—	2	—
9. Semel juravi (S. Apollinaris Ep.)	—	2	—	—	—
10. Tanto tempore (SS. Philippi et Jacobi Ap.)	—	8	—	—	—
11. Tollite hostias (D. XVIII. p. Pent.)	—	—	—	1	—

Die Gesänge ohne Viertelstöne:

1. Acceptabis sacrificium (f. V. p. D. Quinqu.)
2. Dilexisti justitiam (Comm. nec Virg. nec Mart.)
3. Erubescant et conturbentur (f. VI. p. D. I. Quadr.)
4. Exsulta filia Sion (Nat. Dom., II. m.)
5. Feci judicium (S. Priscae Virg.)
6. Inclina aurem (D. VII. p. Pent.)
7. Quod dico vobis (SS. Felicis et Adaucti)
8. Vidimus stellam (Epiph. Dom.)

5. Modus.

Die Gesänge mit Viertelstönen:

	⊢ ⊣ ⌜ ⌝ ⌟
1. Justus Dominus (f. IV. p. D. II. Quadr.)	— — — 2 —
2. Notas mihi fecisti (f. IV. p. D. III. Quadr.)	— — 3 — —
3. Qui mihi ministrat (S. Laurentii Mart.)	— — — — 1
4. Quis dabit ex Sion (f. II. p. D. III. Quadr.)	— — — 2 —

Die Gesänge ohne Viertelstöne:

1. Adversum me exercebantur (f. III. p. D. Palmarum)
2. Anima nostra (SS. Processi et Martiniani)
3. Dicit Dominus implete (D. II. p. Epiph.)
4. Dico vobis gaudium (D. XXII. p. Pent.)
5. Intellige (f. IV. p. D. I. Quadr.)
6. Laetabitur justus (S. Georgii Mart.)
7. Non vos relinquam (Sabb. p. Pent.)
8. Pacem meam do vobis (f. IV. quat. temp. Pent.)
9. Servite Domino (f. VI. p. D. Qinqu.)
10. Ultimo festivitatis die (Vigilia Pent.)

6. Modus.

Die Gesänge mit Viertelstönen:

	⊢ ⊣ ⌜ ⌝ ⌟
1. Domine quis habitabit (f. III. p. D. III. Quadr.)	— 1 — — —
2. Ego clamavi (D. XXII. p. Pent.)	— — — — 1
3. Oportet te fili (Sabb. p. D. II. Quadr.)	— — — — 1
4. Pascha nostrum (D. Resurrectionis)	— 2 — — —
5. Posuisti Domine (S. Felicis in Pincis)	— 1 — — —

Die Gesänge ohne Viertelstöne:

1. De fructu operum (D. XII. p. Pent.)
2. Diffusa est gratia (S. Luciae Virg.)

3. Domus mea (Dedic. Eccl.)
4. Ecce Dominus veniet (f. VI. quat. temp. Adv.)
5. Exsultavit ut gigas (Sabb. quat. temp. Adv.)
6. Honora Dominum (D. XI. p. Pent.)
7. In splendoribus (Nativ. Dom., I. m.)
8. Mitte manum tuam (D. in Oct. Paschae)
9. Panem de coelo (D. XIII. p. Pent.)
10. Qui manducat carnem (f. V. p. D. II. Quadr.)
11. Qui me dignatus est (S. Agathae Mart.)
12. Quinque prudentes (S. Agnetis Virg.)
13. Simon Joannis (Vig. SS. Ap. Petri et Pauli)
14. Surrexit Dominus (f. II. p. Pascha)
15. Tu es Petrus (SS. Ap. Petri et Pauli)
16. Voce mea (f. II. p. D. I. Quadr.)

7. Modus.

Die Gesänge mit Viertelstönen:

	⊢	⊣	⌐	¬	⌟
1. Christus resurgens (f. IV. p. Pascha)	—	—	—	1	—
2. Dicite pusillanimes (D. III. Adv.)	—	—	—	1	—
3. Populus acquisitionis (f. V. p. Pascha)	—	—	—	4	1
4. Redime me Deus Israel (f. III. p. D. Pass.)	—	—	—	1	—
5. Si consurrexistis (f. III. p. Pascha)	—	—	—	2	—
6. Tu mandasti mandata (f. V. p. D. III. Quadr.)	—	—	—	4	—

Die Gesänge ohne Viertelstöne:

1. Domine quinque talenta (S. Marcelli Papae)
2. Ego sum vitis vera (SS. Alexandri, Eventii et Theoduli)
3. Erubescant et revereantur (f. II. p. D. Palm.)
4. Factus est repente (D. Pentec.)
5. Fidelis servus (S. Gregorii Papae)
6. Ite dicite Joanni[1]
7. Mense septimo (Sabb. quat. temp. Sept.)
8. Mirabantur omnes (D. III. p. Epiph.)
9. Ne tradideris me (f. VI. p. D. Pass.)
10. Signa eos qui in me (SS. Cyriaci, Largi et Smaragdi)
11. Tolle puerum et matrem (D. infra Oct. Nat.)
12. Unam petii a Domino (D. V. p. Pent.)
13. Vox in Rama (SS. Innocentium).

[1] Vgl. Anmerkung auf S. 25.

8. Modus.

Die Gesänge mit Viertelstönen:

	⊢	⊣	⌜	⌝	⌟
1. Circuibo et immolabo (D. VI. p. Pent.)	—	—	—	—	2
2. Dicit Andreas Simoni (S. Andreae Ap.)	—	—	—	2	—
3. Domine memorabor (f. V. p. D. IV. Quadr.)	—	—	—	1	—
4. Hoc corpus quod pro vobis (D. de Passione)	—	—	—	1	—
5. Introibo ad altare (D. in Sexag.)	—	—	—	1	—
6. Video coelos apertos (S. Stephani Protom.)	—	1	—	1	—

Die Gesänge ohne Viertelstöne:

1. Comedite pinquia (f. IV. quat. temp. Adv.)
2. Dico autem vobis (S. Hypoliti et Soc.)
3. Dum venerit (D. IV. p. Pascha)
4. Lavabo inter innocentes (f. IV. p. D. Pass.)
5. Modicum et non videbitis (D. III. p. Pascha)
6. Pater si non potest (D. in Palmis)
7. Primum quaerite regnum (D. IX. p. Pent.)
8. Responsum accepit Simeon (Purif. B. Mariae Virg.)
9. Simile est regnum (SS. Mariae et Marthae)
10. Spiritus qui a patre (f. III. p. Pent.)
11. Spiritus sanctus docebit vos (f. II. p. Pent.)
12. Spiritus ubi vult spirat (f. VI. p. Pent.)
13. Venite post me (Vigilia S. Andreae Ap.)

Tabelle zu den Kommunionen:

Modus	Gesamtzahl der Kommunionen	Zahl der Kommunionen mit Viertelstönen	Zahl der Kommunionen ohne Viertelstöne	⊢	⊣	⌜	⌝	⌟	Sa.
1.	31	10	21	—	10	—	3	—	13
2.	17	10	7	1	10	—	—	2	13
3.	9	5	4	—	2	—	4	2	8
4.	19	11	8	—	24	—	6	—	30
5.	14	4	10	—	—	3	4	1	8
6.	21	5	16	—	4	—	—	2	6
7.	19	6	13	—	—	—	13	1	14
8.	19	6	13	—	1	—	6	2	9
Sa.	149	57	92	1	51	3	36	10	101

Die Zahl der Kommunionen ist sehr groß, die der Viertelstonstufen dagegen verhältnismäßig sehr gering. Auf die 149 Gesangsstücke — 92 sind überhaupt nicht mit Viertelstönen versehen — treffen nur 101 solcher Intervalle. Die einzelnen Gesänge weisen selten mehr als zwei unserer Tonstufen auf. Daß von den Kommunionen so wenig Gesangsstücke und diese wenigen Gesangsstücke so wenig Viertelstonintervalle besitzen, mag mit dem Charakter der Kommunio, die durch alle Jahrhunderte melodisch einfach und Chorgesang war, zusammenhängen. Der Montag und Samstag in der Osterwoche sowie der Pfingstsonntag und Maria Lichtmeß haben auffallenderweise keinen Viertelston. Bei letzterem Feste sind also alle Meßgesänge ohne solche Intervalle. Der älteste, wohl in die Urzeit des Christentums hinaufreichende Kommuniongesang Gustate et videte[1], ist durch zwei Viertelstonstufen ausgezeichnet.

Zwischen den Halbtonstufen b—c und h—*i* treffen wir eine bemerkenswert geringe Ziffer von Viertelstönen, hier drei, dort einen.

VII. Die Antiphonen.

2. Modus.

Die Gesänge mit Viertelstönen:

	⊢ ⊣ ⌐ ¬ ⌟
1. Ave rex noster (D. in Palmis)	— — — 1 —
2. Collegerunt pontifices (D. in Palmis)	— 1 — 1 —

Die Gesänge ohne Viertelstöne:

1. Appropinquante Jesu (D. in Palmis)
2. Ceperunt omnes turbae (D. in Palmis)

5. Modus.

Cum audisset populus (D. in Palmis)

7. Modus.

	⊢ ⊣ ⌐ ¬ ⌟
Cum appropinquaret (D. in Palmis	— — — 1

8. Modus.

	⊢ ⊣ ⌐ ¬ ⌟
1. Ante sex dies Passionis (D. in Palmis)	— 2 — 1 —
2. Ante sex dies solemnitatis (D. in Palmis)	— — — 2 —
3. Prima autem azimorum (D. in Palmis)	— — — 1 —

[1] Fast sämtliche Liturgien der Urkirche ordnen den 33. Psalm, speziell den Vers 8: Gustate et videte, als Kommuniongesang an. Ursprünglich an jedem Tage gesungen, findet er sich jetzt nur noch am 8. Sonntag nach Pfingsten. Vgl. Wagner, Ursprung und Entwicklung S. 120f.

Tabelle zu den Antiphonen:

Modus	Gesamtzahl der Antiphonen	Antiphonen mit Viertelstönen	Antiphonen ohne Viertelstöne	⊢	⊣	⌜	⌝	⌟	Sa.
1.	—	—	—	—	—	—	—	—	—
2.	4	2	2	—	1	—	2	—	3
3.	—	—	—	—	—	—	—	—	—
4.	—	—	—	—	—	—	—	—	—
5.	1	—	1	—	—	—	—	—	—
6.	—	—	—	—	—	—	—	—	—
7.	1	1	—	—	—	—	—	1	1
8.	3	3	—	—	2	—	4	—	6
Sa.	9	6	3	—	3	—	6	1	10

Bei den Prozessionsliedern des Palmsonntags, die teils antiphonischer, teils responsorialer Natur sind, erblicken wir beim 1., 3., 4. und 6. Modus keinen Gesang. Von den neun Gesangsstücken haben zwei im 2. Modus und eines im 5. Modus keinen Viertelston. Sowohl im Ganzen als auch bei den einzelnen Gesängen ist die Anzahl unserer Tonstufen bei den Antiphonen eine geringe.

VIII. Die Hymnen und Sequenzen.

a) Die Hymnen:

1. Modus.

Gloria laus (D. in Palmis).

3. Modus. ⊢ ⊣ ⌜ ⌝ ⌟

Benedictus es in firmamento — 3 — 9 —

7. Modus.

Benedictus es Domine Deus (Sabb. quat. temp. Adv.)

Unsere Handschrift hat nur beim 1., 3. und 7. Modus je einen Hymnus. Der Hymnus Gloria laus, dessen Verfasser der Bischof Theodulf von Orleans (8. Jahrh.) ist[1], entbehrt der Viertelstöne. Dagegen besitzt der Hymnus des 3. Modus 12 solcher Tonstufen. Wäre er durchgehends in Neumen und Buchstaben notiert und nicht, wie es tatsächlich der Fall ist, zum größeren Teile nur in Neumen, so könnte man wohl eine noch größere Anzahl von Viertels-

[1] Vgl. Wagner, Ursprung und Entwicklung S. 167.

tonstufen bei ihm konstatieren. Der Hymnus Benedictus es Domine Deus, der stellenweise nur in Neumennotation erscheint und seinem Wesen nach mit den Traktus auf eine Stufe zu stellen ist[1], weist keinen Viertelston auf. Ein abschließendes Urteil über unsere Tonstufen bei den Hymnen ist wegen der nur teilweise vorhandenen Doppelnotation nicht möglich.

b) Die Sequenz:

In Jerusalem[2]

Diese Sequenz ist die einzige im Kodex von Montpellier; sie stammt von späterer Hand und hat nur zwei Verse, ein Umstand, der uns ein allgemeines Urteil über die Viertelstonstufen bei den Sequenzen nicht erlaubt. Wie aus dem Texte erhellt, ist die Sequenz auf das Fest des hl. Benignus komponiert, des Apostels von Burgund, der in Dijon den Martertod erlitt.

Sieht man von den in unserer Handschrift notierten Antiphonen, Hymnen und Sequenzen ab, die wegen ihrer geringen Zahl und ihrer nur stellenweise gegebenen Doppelnotation zwingende Schlüsse nicht gestatten, so ergibt sich für die Verwendung der Viertelstonstufen bei den Meßgesängen folgende Ordnung:

Auf die	19	Traktus	treffen	100	Viertelstonstufen
„ „	104	Offertorien	„	525	„
„ „	97	Gradualien	„	194	„
„ „	150	Introitus	„	199	„
„ „	90	Allelujalieder	„	88	„
„ „	149	Kommunionen	„	101	„

Im Verhältnis zur Zahl der Gesangsstücke zählen also die meisten Viertelstonstufen die Traktus, dann die Offertorien, an dritter Stelle stehen die Gradualien, dann folgen die Introitus und endlich die Allelujalieder und Kommunionen. Bei den Traktus und Offertorien finden wir nicht nur insgesamt die größte Anzahl von unseren Intervallen, sondern auch bei den einzelnen Gesängen; so zählt ein Traktus einmal 38, ein Offertorium einmal 30 Viertelstöne. Daß die Allelujalieder, obwohl großenteils Sologesänge, so

[1] Vgl. Wagner a. a. O. S. 103f.

[2] Die Sequenz, die im Index der Paléographie musicale Bd. VII nicht vermerkt ist, steht auf Seite 218 unserer Handschrift.

auffallend wenig Viertelstonstufen besitzen, mag in der Tatsache begründet sein, daß mehrere unter ihnen zu den jüngeren Stücken der Meßgesänge gehören.

Zieht man einen Vergleich zwischen Solo- und Chorgesängen, so ergibt sich das ebenso interessante als natürliche Resultat, daß die Sologesänge bedeutend mehr Viertelstonstufen aufweisen als die Chorgesänge. Auf die 310 Sologesänge (Gradualien, Alleluja, Traktus, Offertorien) treffen insgesamt 905 Viertelstöne, während auf die 299, also fast ebenso zahlreichen Chorgesänge (Introitus, Kommunionen), nur 300 solcher Intervalle fallen. Die sangesgewandten Solisten waren eben diesen schwierigen Tongängen eher gewachsen als der Chor.

B. Beziehung der Viertelstonstufen zu den einzelnen Tonarten.

Folgende Tabelle stellt die Zahl der Viertelstonstufen im Kodex von Montpellier nach der Tonart der dazu gehörigen Gesänge zusammen:

Modus	⊢	⊣	⌜	⌝	⌟	Sa.
1.	1	43	17	64	—	125
2.	3	126	9	4	4	146
3.	—	93	20	176	3	292
4.	—	165	10	51	—	226
5.	—	4	14	58	9	85
6.	—	8	5	15	4	32
7.	—	1	1	89	32	123
8.	—	10	3	171	15	199
Sa.	4	450	79	628	67	1228

In den Gesängen der ersten Tonart kommen 125 Viertelstöne vor, 1 zwischen b—c, 43 zwischen e—f, 17 zwischen h—*i* und 64 zwischen i—k. Die meisten dieser Intervalle gruppieren sich also um die Töne f und k. Daß die tiefste Halbtonstufe mit einem Viertelston versehen ist, die höchste nicht, erklärt sich daraus, daß die dorische Melodie nicht oft die Oktav der Tonika überschreitet.

Der zweite Modus ist der einzige, bei dem die Gesänge zwischen sämtlichen Halbtonstufen Viertelstonintervalle besitzen. Es hat das seinen Grund in den transponierten Melodien.

Die 3. Tonart ist dadurch ausgezeichnet, daß sie von allen acht Modi die größte Anzahl von Vierteltonstufen aufweist. Die Stufen unter f und besonders k haben daran einen hervorragenden Anteil.

Dem authentischen Phrygisch mit seinen 292 Viertelstonstufen kommt in bezug auf die Zahl dieser Intervalle am nächsten das plagale Phrygisch mit 226 Viertelstönen. Die Stufen unter den Tönen f und k spielen auch hier wieder eine hervorragende Rolle, nur daß das Verhältnis ein umgekehrtes ist. Während beim authentischen Phrygisch der Ton k den Löwenanteil hat, sind beim plagalen Phrygisch die meisten Viertelstöne um den Ton f, der oft wie ein Tenor auftritt, gelagert.

Die Gesänge der lydischen Tonart haben auffallend wenig Viertelstonstufen; der 5. Modus nur 85. Die meisten finden sich unter der im authentischen Lydisch häufig angeschlagenen Tonika f. Die zwischen m—n gelegenen neun Viertelstöne illustrieren nur die Tatsache, daß die Melodien des authentischen Tritos bedeutend in die Höhe streben.

Der 6. Modus hat von allen Choraltonarten die niedrigste Viertelstonziffer, 32. 15 davon liegen zwischen i—k. Daß die lydische Tonart, die authentische wie namentlich die plagale, mit so wenig Viertelstonstufen ausgestattet ist, mag damit erklärt werden, daß die Tonart F, von den Gradualien abgesehen, nicht so beliebt war wie die anderen Tonarten.

Beim 7. Modus liegen mit zwei Ausnahmen die 123 Viertelstöne zwischen den Halbtonstufen i—k und m—n. Das authentische Mixolydisch liebt eben den Ton k und eine melodische Entwicklung in die Höhe.

Beim 8. Modus fällt die außerordentliche Vorliebe des Viertelstones für die Halbtonstufe i—k auf; er steht hier 171 mal.

Ordnet man die Tonarten nach der Zahl der in ihren Gesängen auftretenden Viertelstonstufen, so ergibt sich diese Zusammenstellung:

3.	Modus	mit 292	Viertelstonstufen
4.	„	„ 226	„
8.	„	„ 199	„
2.	„	„ 146	„
1.	„	„ 125	„

7. Modus mit 123 Viertelstonstufen
5. „ „ 85 „
6. „ „ 32 „

Die höchste Stufe nimmt also der Deuteros ein, die niederste der Tritos, während der Protos und Tetrardos sich in der Mitte bewegen.

Es erübrigt noch eine kurze Betrachtung der Viertelstonstufen in bezug auf ihre Tonlage. Das Vorkommen und die Anzahl der Viertelstöne zwischen den verschiedenen Halbtonstufen ist abhängig von dem Umfang der Melodien. Viertelstonstufen zwischen b—c weisen nur der 1. und 2. Modus auf; die übrigen 6 Tonarten haben keinen Viertelston in dieser Tonlage. Im ganzen sind es auch nur 4, eine sehr geringe Zahl. Auch in der höchsten Lage zwischen m—n befindet sich eine relativ noch geringe Anzahl solcher Tonstufen, 67. Der 7. Ton weist, seiner hohen Lage entsprechend, die höchste Ziffer auf, während der 1. und 4. Modus mit gar keinem solchen Intervall vertreten sind. Zwischen e—f, h—*i* und i—k besitzen sämtliche Tonarten Viertelstöne. Während zwischen h—*i* die Zahl eine mittlere ist, 79, erblicken wir zwischen e—f und i—k überaus hohe Ziffern, 450, beziehungsweise 628. f und k sind demnach diejenigen Töne, an welche sich die Viertelstonstufen mit Vorliebe anschmiegen. In bezug auf die Anzahl der Viertelstöne zwischen den 5 Halbtonstufen ist die Reihenfolge diese:

⌐ (Viertelston zwischen	i—k) =	628
⊣ („ „	e—f) =	450
⌜ („ „	h—*i*) =	79
⌟ („ „	m—n) =	67
⊢ („ „	b—c) =	4
	Sa. =	1228

Die Gesamtzahl der Viertelstonstufen in den Meßgesängen des Kodex von Montpellier ist eine sehr stattliche: 1228.

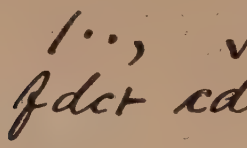
5. Kapitel.

Stellung der Viertelstonstufen im Tonsystem der mittelalterlichen Choralmelodie.

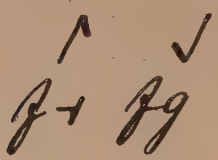
Es ist bemerkenswert, daß die Viertelstöne — 11 Fälle abgerechnet — nur zwischen Halbtonstufen auftreten. Als solche Halbtonstufen kommen in Betracht b—c, e—f, h—*i*, i—k, m—n. Die chromatische Halbtonstufe *i*—i (unser b—h), die im Choral überhaupt unmöglich ist, wird auch hier gemieden.

Welches sind aber die Tonverbindungen, welche die Viertelstonstufen eingehen? Es können folgende Arten namhaft gemacht werden[1]:

1. Dem Viertelston geht der obere Ton der in Betracht kommenden 5 Halbtonstufen voraus und folgt ihm; der Viertelston selber bewegt sich abwärts. Dieser Fall ist der weitaus häufigste, er kommt 1117 mal vor. Einige Beispiele:

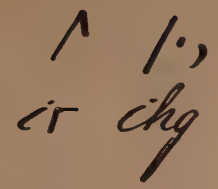


addu - cen - - tur (198,3).

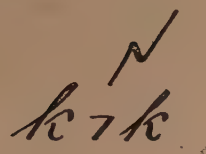


tri - bu - lavit (17,9).

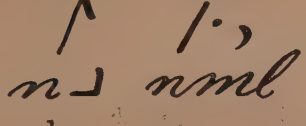
[1] Mehrere von diesen Fällen streift auch Vincent, Revue archéologique, XIe année p. 366ss.



memi - ne - ro (215,1).

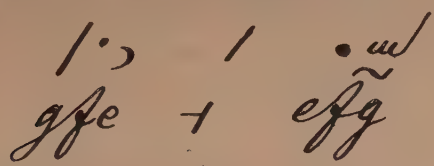


e - un - tes (35,2).

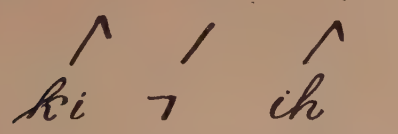


do - - mino (153,12).[1]

2. Umgekehrt, dem Viertelston geht der untere Ton der betreffenden Halbtonstufe voraus und folgt ihm, der Viertelston bewegt sich also aufwärts. Dieser Fall ist sehr selten und kann nur mit drei Beispielen belegt werden.

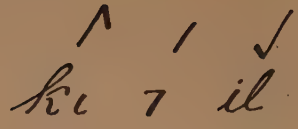


mortu - is re - demit (108,8).



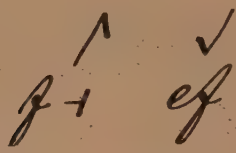
e - go exaudiam (86,9).

[1] Die übrigen nicht angeführten Beispiele sind leicht zu finden. Man braucht nur die oben unter 2—10 folgenden Gesänge von den anderen mit Viertelstonstufen versehenen Gesängen, die im vorhergehenden Kapitel mit ihren Anfangsworten angeführt sind, abzuziehen und in der Paléographie musicale Bd. VII S. 18 ff. nachzuschlagen.

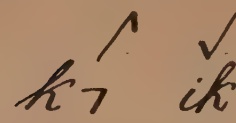


apper - u - it do - minus (284,6).

3. Der Viertelston befindet sich zwischen abwärts schreitenden Halbtonstufen und spaltet diese in zwei Teile. Für diesen Fall können 80 Beispiele angeführt werden. Zwei seien notiert:

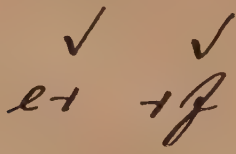


domini spe - ravi (35,6).



regnavit de - corem (104,5).[1]

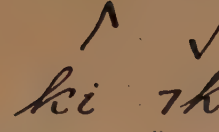
4. Der Viertelston steht zwischen aufwärts schreitenden Halbtonstufen und teilt diese in zwei Teile. Hier finden sich nur zwölf Beispiele.



ad - ju - tor (160,3).

---

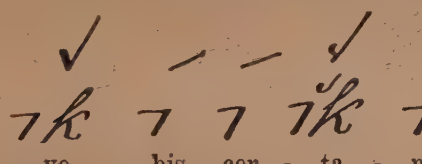
[1] Die übrigen 78 Beispiele siehe 14,9; 208,7; 14,3; 29,11 und 12; 196,1; 194,8 und 10; 37,3; 39,11; 40,12; 41,1 und 2; 45,7; 105,12; 106,2; 106,4; 139,3 und 8; 142,6; 160,2; 161,2, 5 und 6; 163,5; 226,4; 235,9; 162,11 und 12; 41,2; 42,5; 140,8; 159,9; 160,10 und 11; 242,3; 245,10 und 12; 46,7; 48,1; 49,1; 50,5; 50,6 und 8; 51,1; 57,10; 110,5; 222,8; 224,4; 57,7; 64,4; 166,3; 177,11; 113,8 und 9; 73,6; 75,5; 75,11; 77,2; 84,10; 121,1; 121,9; 187,11; 188,5; 293,8; 123,1; 294,11; 285,5; 86,8; 280,10; 288,1; 308,9.



nostro ju - bilate (121,9).[1]

5. Der Viertelston steht allein über einer Textsilbe. Von den hieher gehörigen 65 Beispielen wurden bereits einige angeführt, auf die übrigen wurde ebenfalls verwiesen (vgl. 3. Kapitel S. 16f.).
6. Der Viertelston wird zwei- oder dreimal unmittelbar hintereinander gebraucht. Für den ersten Fall lassen sich 42, für den letzten zwei Belege zitieren.

o - pe - ra me - a (162,12).



vo - bis cer - ta - men (247,7).

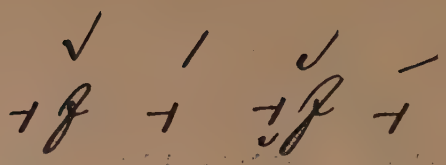
se - men e - jus (16,7).[2]

7. Der Viertelston beginnt in zwei Fällen die Melodie, nämlich beim ersten und dritten Vers des Offertoriums Domine fac mecum:

---

[1] Die anderen 10 Beispiele stehen 246,7; 39,10; 237,3; 245,11 und 12; 52,7; 230,12; 231,11; 175,11; 84,10.

[2] Die anderen 41 Beispiele siehe 192,3; 33,9; 40,3; 160,3; 162,5 und 6; 163,5; 230,7; 162,12; 246,5 und 8; 40,7; 163,7; 236,10; 242,3; 245,9; 246,2; 247,7 und 12; 47,5; 50,6 und 7; 52,7; 241,4 und 5; 229,5; 180,4; 265,7; 73,6; 84,10; 271,11; 272,10; 273,1; 276,1 und 2; 278,7; 288,1; 292,7.



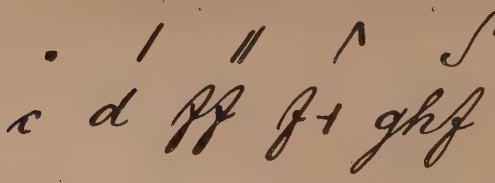
De - us lau - dem (241,4).

Pro e - o (241,10).[1]

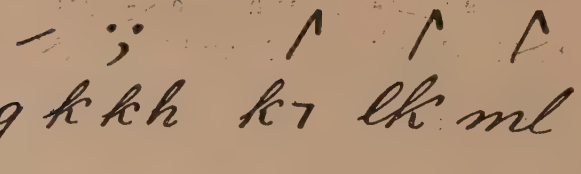
8. Der Viertelston steht innerhalb der großen Sekund, der kleinen und großen Terz und der Quart. Da von den 1228 Viertelstonstufen 1217 zwischen Halbtonstufen gelegen sind, dürften die 11 Fälle, welche größere Intervalle benutzen, von besonderem Interesse sein und eine ausführliche Erwähnung verdienen.

a) Der Viertelston innerhalb der großen Sekund:

α) aufwärts:



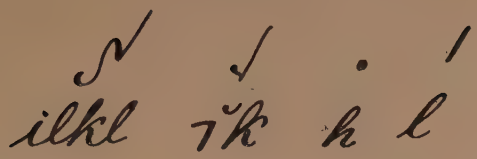
po - su - i - sti (68,4).



Misahel - - - - (142,2).

[1] Daß diese Viertelstöne nicht ein neues Gesangsstück, sondern nur Verse eröffnen, dürfte wenig von Belang sein, da vorher ein melodischer Abschluß vorhanden ist.

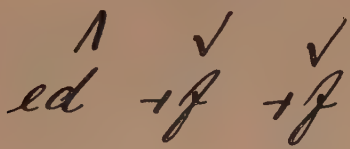
β) abwärts:



impugnantes me ap - pre - hende (78,7).

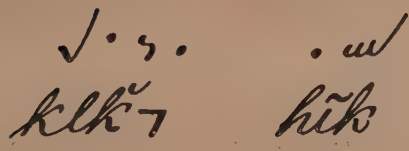
b) Der Viertelston innerhalb der kleinen Terz:

α) aufwärts:

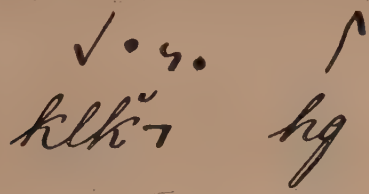


do - lo - si (241,6).

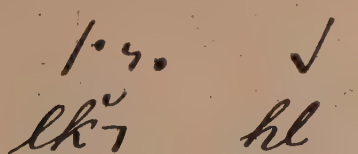
β) abwärts:



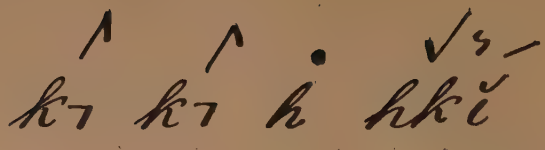
misericordia me - a (216,7).



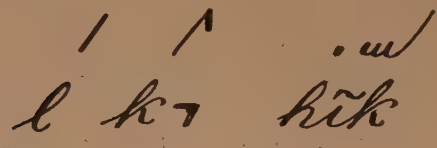
me - a cum (216,7).



faci - ens quo - niam (242,12).

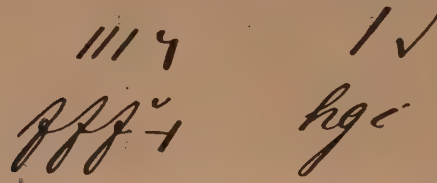


do - ce me ju - sti - ficationes (245,5).



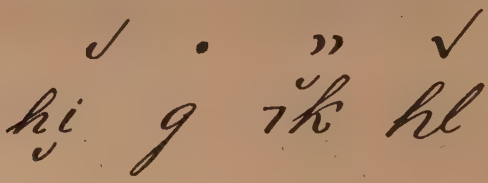
ascenden - tem in (74,11).

c) Der Viertelston innerhalb der großen Terz aufwärts:



e - jus al - leluja (220,6).

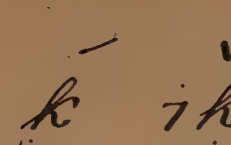
d) Der Viertelston zwischen der Quart aufwärts:



an - te sae - cu - la (37,3).

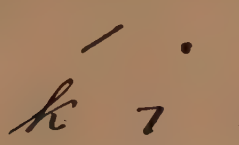
9. Der Viertelston steht als einziger oder, was diesem Falle gleich zu setzen ist, als erster Ton über einem einsilbigen Wort, das, wenn auch nicht stark betont, doch immerhin nicht ohne Accent ist. Zwei von den 25 Beispielen:

sperent in te om - nes (242,3).

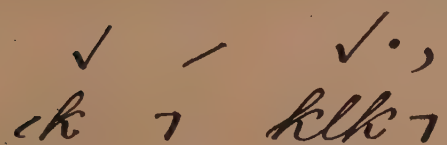


beati qui scrutantur (245,10).[1]

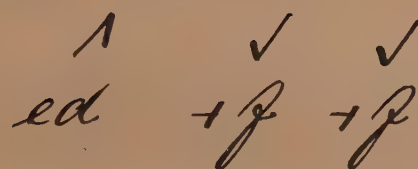
10. Der Viertelston steht als einziger oder als erster Ton auf der accentuierten Silbe eines zwei- oder mehrsilbigen Wortes. Von den 76 hieher gehörigen Beispielen folgen hier sechs:



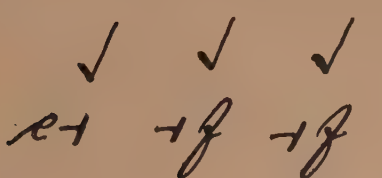
vi - di - stis (74,10).



confor - ta - mini (246,11).



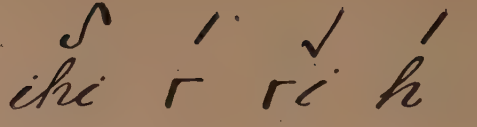
do - lo - si (241,6).[2]



ad - ju - tor (160,3).

[1] Die übrigen 23 Beispiele siehe 161,5; 52,6; 307,11; 209,6; 159,2; 240,5; 246,7; 163,7; 242,3; 245,9; 245,11; 52,7; 241,6; 241,10; 52,2; 224,1; 78,6; 78,7; 279,5; 278,8; 292,8; 293,2.

[2] Dieses Beispiel verdient besondere Beachtung, da der Viertelston sogar nach einem größeren Intervall als selbständiger Ton auf einer accentuierten Silbe angeschlagen wird.



iniquita - tis do - mi - ne (246,5).

De - us - me - us (136,8).[1]

Aus diesen Beispielen erhellt nicht nur die Art der melodischen Verbindung der Viertelstonstufen mit den diatonischen Intervallen, sondern auch ihre Stellung im Tonsystem der mittelalterlichen Choralmelodie. Man unterscheidet die Neumen bekanntlich in Accent- und Hakenneumen. Erstere geben immer selbständige, der Choralmelodie wesentlich inhärierende Tonstufen wieder, letztere meist Ziernoten. Da nun unsere Tonstufen verhältnismäßig selten liqueszieren und durch Hakenneumen übersetzt sind, sondern meist Accentneumen über sich haben, möchte man schließen, daß sie regelmäßig selbständige, mit der Melodie wesentlich verbundene Töne zum Inhalte haben. Bei näherem Zusehen indes entspricht diese Vermutung nicht vollauf den Tatsachen.

In der überwiegenden Mehrzahl von Fällen mußte konstatiert werden, daß die Viertelstonstufen zwischen zwei gleichen Tönen auftreten, meist in abwärts schreitender, selten in aufwärts gehender Bewegung. Hier dürften unsere Intervalle mehr einer leichten Umschwebung oder Verbrämung der diatonischen Tonstufen gleichkommen als selbständigen Charakter besitzen.

In allen jenen Fällen aber, und das sind insgesamt 111, wo die Viertelstonstufen einen neuen Abschnitt einer Melodie eröffnen

---

[1] Die anderen Beispiele siehe 311,2; 76,2; 223,11; 16,7; 17,8; 192,3; 159,3; 162,6; 246,8; 35,12; 37,3; 40,1; 40,5; 42,1; 42,7; 160,10; 161,1; 162,3; 236,11; 242,11; 217,5; 302,3; 159,2; 237,3; 246,2; 47,5; 175,11; 251,3; 77,11; 92,2; 85,4; 85,10; 85,12; 284,7; 292,12; 287,6; 245,9; 245,12; 247,7; 247,8; 247,11; 247,12; 48,6; 224,2; 224,3; 240,7; 241,4; 241,5; 241,10; 223,11; 219,10; 219,11; 222,3; 224,1; 229,5; 232,2; 232,3; 59,10; 265,4; 265,7; 72,1; 72,3; 117,9; 77,3; 84,10.

(Nr. 7) oder zwei- oder dreimal unmittelbar hintereinander vorkommen (Nr. 6) oder allein über einer Textsilbe stehen (Nr. 5), erhalten sie das Gepräge von selbständigen Tonstufen. Der Satz eines Choralforschers[1], „daß dem Wurzelzeichen, der Apostropha keinerlei selbständige Geltung zukommt, beweist die Tatsache, daß es niemals für sich allein auf einer Silbe gesetzt ist", findet hier im umgekehrten Sinne Anwendung und man kann sagen, „daß unseren Viertelstonstufen selbständige Geltung zukommt, beweist die Tatsache, daß sie öfter für sich allein auf eine Silbe gesetzt sind". Die Melodien, für welche dieser Satz Geltung hat, erhalten also schon mehr oder minder chromatischen Charakter.

Während aber die bisher angeführten Beispiele der Diatonik des Chorals noch nicht allzusehr nahetreten, da sie an melodisch nicht bedeutsamen Stellen stehen, verhält es sich mit den unter Nr. 9 und 10 erwähnten Belegen anders. Bei diesen 101 Fällen, wo die Viertelstonstufen allein oder als erste Note über einer accentuierten Silbe angeschlagen werden, wird die Diatonik direkt durchbrochen.

Die Diatonik des mittelalterlichen Chorals war also, diese Folgerung muß aus den citierten Beispielen gezogen werden, keineswegs eine absolute und unsere bisherigen Anschauungen darüber bedürfen mancher Korrektur.

---

[1] Wagner, Neumenkunde S. 21.

6. Kapitel.

Herkunft, Alter, Verbreitung und Verdrängung der Viertelstonstufen. Gesamtresultat.

Was die Herkunft der Viertelstonstufen betrifft, so deuten die graphischen Zeichen für diese Tonstufen auf griechischen beziehungsweise mittelgriechischen Ursprung. Die fünf Zeichen ⊢ ⊣ ⌐ ¬ ⌴ finden sich mit Ausnahme des letzten auch in der antik griechischen Musik. Alypius (4. Jahrh. nach Chr.), dem wir die Ueberlieferung sämtlicher Tonscalen der altgriechischen Musik mit ihren Tonbuchstaben verdanken[1], führt folgende Zeichen an: ⌐ ⊥ ¬ ⊣ ⊤ ⊢ ⌴. Mit Ausnahme des in der Handschrift von Montpellier gebrauchten Zeichens ⌴ für den Viertelston zwischen m-n finden wir also unsere sämtlichen Viertelstonzeichen hier wieder. Auch Boëtius (5. Jahrh. nach Chr.) berichtet in seinem Werke De musica von den bei Alypius aufgeführten Zeichen.

In der mittelgriechischen Musik finden sich die zwei Zeichen ¬ ⌐ als Gorgon und Argon.[2] Vielleicht haben die lateinischen Notenschreiber die Zeichen für die Viertelstonstufen nach dem Vorbild des Argon und Gorgon gebildet, diese Zeichen aber dann so behandelt wie Hucbald die Elemente seiner Dasiannotierung.[3] Indes dürfen wir uns bei der noch geringen Kenntnis der griechischen und mittelgriechischen Musik apodiktische Schlüsse nicht gestatten, wenn auch sicher ist, daß die antik griechische Musik den Viertelston besaß und die Uebernahme durch den Choral naheliegt.

Bezüglich des Alters der Viertelstonintervalle ist die Vermutung nicht unbegründet, daß sie bereits im frühesten Mittelalter existierten. Diese Zeit liebte ja überhaupt bis zur Auffindung der Notenlinie vielfach Abweichungen von den strengen fixen Tonhöhen der Diatonik. Zudem haben die Gesänge der altehrwürdigen Fasten- und Osterzeit, sowie jene Gesangsstücke, die wir zu den ältesten

---

[1] Vgl. Janus, Musici scriptores Graeci p. 312ss.
[2] Vgl. Gaisser, Les „Heirmoi" p. 9.
[3] Vgl. Wagner, Neumenkunde S. 108ff.

zählen müssen, die Traktus, am häufigsten und die meisten Viertelstonstufen.

Daß auch die späteren Jahrhunderte diesen Intervallen nicht abgeneigt waren, beweist der Umstand, daß beispielsweise das Offertorium des Kirchweihfestes, eine Komposition aus dem Anfang des 7. Jahrhunderts[1], und die Sequenz „In Jerusalem" — Sequenzen existieren bekanntlich erst seit dem 8.—9. Jahrhundert[2] — mit diesen Tonstufen ausgestattet ist.

Wenn unserer Untersuchung nur das Meßtonale von Montpellier zugrunde gelegt wurde, so darf man daraus nicht den Schluß ziehen, daß diese Tonstufen nur lokaler Natur oder höchstens in Frankreich üblich waren, einer allgemeinen Verbreitung aber sich nicht erfreuten. Wie ein Blick auf die Handschriften verschiedener Zeiten und Länder zeigt, gibt der Kodex von Montpellier die liturgischen Gesangsstücke nicht in der Eigenart eines bestimmten Ortes, eines bestimmten Landes oder einer bestimmten Zeit wieder, sondern in der melodischen Fassung der Tradition. Schon diese Erwägung rechtfertigt den Schluß, daß die Handschrift auch in bezug auf die Viertelstonstufen ein Zeuge der Tradition ist.

Will man näheren Aufschluß darüber, ob die Viertelstonstufen Gemeingut des mittelalterlichen Choralgesanges überhaupt waren, so wird man wohl an die mittelalterlichen Musiktheoretiker und an die mittelalterlichen Choralhandschriften sich wenden müssen.

In mittelalterlichen Musiktraktaten[3] ist öfter von kleineren Tonstufen als den Halbtonstufen die Rede. Von Autoren, welche diesbezügliche Bemerkungen haben, seien folgende angeführt:

Regino Prumiensis de Harm. Institut. (bei Gerbert I, 244): „Dimidium semitonium diesis dicitur, estque quarta pars toni; similiter tetrastemoria quarta pars toni, tritemoria tertia pars nuncupatur. Major itaque pars toni id est semitonium majus apotome vocatur a Graecis, a nobis vero potest appellari decisio . . . . Constat ergo integer tonus ex apotome ac semitonio. Porro semitonium ab apotome differt commate. Ad idcirco nihil est aliud apotome, nisi semitonium minus et comma. Si igitur duo semitonia

[1] Vgl. Wagner, Ursprung und Entwicklung S. 209.

[2] Vgl. Wagner a. a. O. S. 253 ff.

[3] Wesentliche Unterstützung bei der folgenden Darstellung verdanke ich Herrn P. Coelestin Vivell-Seckau.

minora de tono quis auferat, comma fit reliquum. Est autem comma ultimus sonus auditui subjacens.“

Ähnlich Guidonis Micrologus c. X. (bei Gerbert II, 10).[1]

Joannis Keckii Introductorium musicae c. II. (bei Gerbert III, 323): „ . . . . recolligamus sonorum proportiones, de quibus musici tractavere, et reperiemus unisonum; schisma id est dimidium commatis; comma; diaschisma id est dimidium minoris semitonii; diesim id est semitonium minus; apotome seu decisionem id est semitonium majus; tonum.“

Quatuor principalia per Simonem Tunstede (bei Coussemaker IV, 215 s.): „ . . . . tonus non dividitur in duas partes aequales, sed in spatium majus et minus. Majus autem spatium apud Graecos Apothoma vocatur; apud Latinos semitonium majus. Minus autem spatium diesis vocatur id est semitonium minus, Boycius libro 3, cap. 8. . . . . Et secundum ejundem libro 3, cap. 11 diaschisma est dimidium semitonii minoris. Comma est illud quo semitonium majus superat semitonium minus, testante Boycio libro 3, cap. 8 et in multis aliis locis. Schisma est dimidium commatis, Boycius libro 3, cap. XI.

Engelberti Abb. Admont. De musica tract. II. c. XVIII (bei Gerbert II, 312): „Tonus . . . dividitur in duas partes inaequales scilicet in majorem, quae vocatur Apotome, id est superdivisa et haec est semitonium majus; et in minorem, quae vocatur diesis id est subductio a semitonio majori et haec est semitonium minus.“ ib. c. XIX. „. . . videndum est, quid sit diesis, quid sit comma, quid sit schisma, quid sit diaschisma, quae sunt minimae partes divisionis toni et semitonii et aliarum consonantiarum secundum minuta suarum proportionum. Diesis est spatium, quo sesquitertia proportio alicujus consonantiae major est duobus tonis et haec diesis id est subductio dicitur semitonium minus. Comma vero est spatium, quo sesquioctave proportio toni major est duabus diesibus id est duobus semitoniis minoribus et est minimum spatium, quod in vocibus auditui est subjectum; quia si de integro tono auferantur duo semitonia minora, spatium, quod relinquitur, comma appellatur. Schisma vero est dimidium commatis. Diachisma autem est dimidium semitonii minoris.“

[1] Die betreffende Stelle wird von vielen als Interpolation angesehen, findet sich auch in besseren Handschriften, z. B. in der Wiener, nicht.

Ebenso: Marchettus de Padua: Lucidarium musicae planae c. 5ss. (bei Gerbert III, 73s.) und Cujusdam Carthusiensis tractatus de musica plana c. VIII, 4 (bei Coussemaker II, 465).

Vergleicht man die Ausführungen dieser Schriftsteller aus dem 10.—15. Jahrhundert, so findet man eine auffallende Aehnlichkeit nicht nur der Gedanken, sondern vielfach sogar der Worte. Diese Tatsache legt die Vermutung nahe, daß die späteren Autoren auf den jüngeren fußen oder daß sie alle aus einer gleichen Quelle geschöpft haben. In Wirklichkeit trifft letzteres zu. Und zwar ist, da sie vielfach auf Boëtius verweisen, ihn öfter sogar genau citieren wie z. B. Simon Tunstede, Boëtius ihr Gewährsmann. Wenn also die mittelalterlichen Musikschriftsteller in ihren Traktaten von kleineren Intervallen als unseren Halbtonstufen reden, so ist diese Angabe weniger das Resultat ihrer Beschäftigung mit dem Choralgesang, als vielmehr die Wiedergabe einer mathematischen Berechnung und theoretischen Musikspekulation des Boëtius. Infolgedessen kommen diese Zeugnisse für unsere Frage kaum in Betracht.

Mehr erfahren wir aus einigen praktischen Choraldenkmälern[1]. Raillard[2] hat in der Handschrift 1087 der Nationalbibliothek in Paris Viertelstonstufen entdeckt und spricht sich darüber folgendermaßen aus:

Die Handschrift sei mit größerer Sorgfalt als andere diastematisch notiert. Häufig finde man eine Clivis, deren 2. Strich,

[1] Hier kommen zunächst Handschriften mit doppelter Notation, mit Neumen- und Buchstabennotation in Betracht, da aus den Neumen allein die Viertelstöne nicht zu erkennen sind. An solchen Handschriften mit doppelter Notation existieren meines Wissens folgende: Fasc. I Blatt 2 in der Bibliotheca musico-liturgica der Londoner Choralgesellschaft (cit. bei Wagner, Neumenkunde S. 117); zwei Fragmente, enthaltend das Offizium des hl. Stephanus, aus dem Benediktinerkloster Ottobeuren; der große Tonar des Cod. lat. 14965b der K. Bibliothek zu München, Fol. 34rff. (cit. bei Jacobsthal, die chromatische Alteration S. 90); Cod. 1923 der Trierer Stadtbibliothek (cit. bei Jacobsthal a. a. O. S. 257); Cod. Monac. lat. 13125; das Offizium des hl. Turiaf in einem Manuskript der Nationalbibliothek in Paris, ferner ebenda die Manuskripte 1928, 7185, 1120 und 1087 (cit. bei Fétis, Histoire générale de la musique IV, 222); Jumilhac, Science et pratique du plaint-chant, Paris 1847, p. 97s., redet von einem manuscprit d'Aretin de l'Abbaye de saint Evrault, dessen Buchstabennation nur die sieben ersten Buchstaben des Alphabetes aufweise. — Leider war es mir nicht möglich, diese Handschriften bezw. Fragmente einzusehen.

[2] Vgl. Revue archéologique, XVe année, deuxième partie, p. 487ss.

statt schräg herabzusteigen wie sonst, beinahe parallel mit der Textlinie laufe[1]. Diese Clivis entspreche immer oder fast immer jener Clivis im Kodex von Montpellier, welche die Verbindung eines diatonischen Tones mit einem Viertelston (Raillard sagt Episem) darstelle. Infolge der diastematischen Notierung besage diese Form der Clivis, daß die zweite Note dieser Neume weniger tief unter der ersten sei als bei einer anderen Clivis und daß ihr Intervall kleiner sei als ein Halbton. Denn wenn die Clivis im Manuskripte 1087 den Buchstaben cb, fe, *i*h, ki, nm im Kodex von Montpellier entspreche, oder was dasselbe bedeute, wenn das Intervall der zwei Noten, welche sie darstellt, ein Halbton sei, dann habe sie die gewöhnliche Form. Ferner bemerkt Raillard, daß der Viertelston, wenn er im Kodex von Montpellier allein über einer Silbe stehe, in zahlreichen anderen Handschriften bald durch unseren Ton c, bald durch unseren Ton h wiedergegeben sei[2], woraus unbedingt seine Zwischenstellung zwischen h und c folge. In anderen Handschriften käme übrigens dieser Ton noch viel häufiger vor als im Kodex von Montpellier.

Wenn diese Aufstellungen Raillard's zutreffen[3], so folgt aus ihnen, daß der Viertelston nicht eine singuläre Erscheinung des Kodex von Montpellier ist, sondern daß er sich größerer Verbreitung erfreute.

Selbst aber, wenn kein einziges praktisches Denkmal der alten gregorianischen Viertelstonpraxis vorläge als die Handschrift von Montpellier, würde die Beweiskraft ihrer Notierungen nicht verringert werden. Denn Codex H 159 ist sehr wahrscheinlich die älteste Choralhandschrift, in welcher die Melodien in einer für uns verständlichen Fassung notiert sind. Alle Handschriften mit Linien sind jüngeren Datums. So bedeutet die Montpellier'sche Handschrift einen Markstein zwischen den zwei Zeitaltern der Choralschrift, dem cheïronomischen und dem diastematischen, und die Aufschlüsse, die sie zu geben vermag, übertreffen an historischer Bedeutung alle Zeugnisse der späteren Choralpraxis.

Es erübrigt noch zu erklären, wie die Viertelstonstufen, die das erste christliche Jahrtausend hindurch mit dem Choral-

---

[1] Wir nennen diese Neume jetzt Virga strata oder Franculus. Vgl. Wagner, Neumenkunde S. 20ff.

[2] Dasselbe erweist Wagner an vielen Zierfiguren in seiner Neumenkunde.

[3] Ich vermag sie leider nicht auf ihre Richtigkeit hin zu prüfen.

gesange verbunden waren, vom 12. Jahrhundert ab aus demselben entfernt wurden.

Die im 11. und besonders 12. Jahrhundert aufblühende mehrstimmige Musik stand in vielen Punkten im Gegensatz zum einstimmigen Choral. Jedenfalls hatte sie keinen Platz für die Viertelstonstufe. Mit der Zeit mußte auch die Fähigkeit, so kleine Tonstufen zu fassen, sich verringern.

Die um jene Periode immer mehr um sich greifende Orgelbegleitung wirkte in derselben Richtung. Die Orgel war nur diatonisch und für Viertelstöne schlechthin unbrauchbar. Wenn der Choral mit der Orgel begleitet wurde, mußten demnach die Viertelstonstufen weichen.

Solange Morgen- und Abendland in katholischer Einheit verbunden waren, bestanden zwischen beiden kirchengesangliche Beziehungen. Als aber im 11. Jahrhundert der endgültige Bruch erfolgte, hörte diese Wechselwirkung auf und der lateinische Gesang streifte die orientalischen Zutaten, insbesondere die Ornamente und nicht diatonischen Tonstufen bald ab.

Von wesentlichem Einfluß auf die Beseitigung der Viertelstonstufen war die schon im 10. Jahrhundert einsetzende und im 11. Jahrhundert allgemein in der Musiktheorie auftretende Strömung gegen das Chroma.[1] Während die einen unter der Führung Hucbalds das Chroma als etwas zum Wesen der Melodie Gehöriges betrachteten und an demselben nicht den mindesten Anstoß nahmen, erklärte eine andere Richtung, an deren Spitze namentlich Oddo und Johannes Cotto stand, das Chroma als etwas Fremdartiges und drang auf dessen Beseitigung. Letzteres ist ihr auch, wie die Choralhandschriften ausweisen, zu einem großen Teil gelungen. Dieser Kampf, der um die Chromatik und Diatonik des Chorals geführt wurde und mit dem Siege der letzteren endigte, hat sicher seine Wirkungen auch auf das auffallendste Chroma, auf den Viertelston, ausgeübt.

Als letzten und wirksamsten Faktor muß man die Einführung des Liniensystems durch den großen Aretiner im 11. Jahrhundert bezeichnen. Auf dem Vierliniensystem, das nur für diatonische Verhältnisse geschaffen war[2] und darum auch die endgiltige Diatoni-

[1] Näheres hierüber siehe bei Jacobsthal, Die chromatische Alteration S. 87, 94, 228 ff., 268, 316 f., 364 ff.

[2] Vgl. Wagner, Elemente des greg. Gesanges S. 28 f.

sierung des lateinischen Kirchengesanges herbeiführte, hatte man nicht die Möglichkeit, so subtile Tonstufen, wie es die Viertelstonstufen waren, darzustellen.

So wurden die Viertelstonstufen seit dem 12. Jahrhundert endgiltig aus den liturgischen Melodien entfernt. Für den mittelalterlichen Choralsänger mag es wegen seiner ausschließlichen Beschäftigung mit dem Choral und seines direkten Verständnisses für die einstimmige Melodie ein Leichtes gewesen sein, diese feinen Tonstufen wiederzugeben; für uns, die wir an die Mehrstimmigkeit gewöhnt sind und unser natürliches Gehör der temperierten Stimmung entspechend umgebildet haben, wäre das jedenfalls eine schwierige, wenn nicht unmögliche Aufgabe. Deshalb müssen wir es aus praktischen Rücksichten begrüßen, daß die Geschichte die Viertelstonstufen aus dem Choralgesange eliminiert hat.[1]

Um in ein paar Gedanken **das Resultat vorliegender Untersuchung** zusammenzufassen, sei darauf verwiesen:

Das Mittelalter hat bis zum 11. Jahrhundert den Choral nicht so diatonisch ausgeführt, wie das seit der Einführung des Liniensystems der Fall ist. Sehr häufig — 1228 Fälle konnten im Meßtonale von Montpellier gezählt werden — hat es in den Viertelstonstufen kleine Abweichungen von der Schärfe der diatonischen Linien zugelassen.

Diese Viertelstonstufen finden sich bei allen Gesangsgattungen. Merkwürdig ist, daß sie bei den Sologesängen in weit größerer Anzahl auftreten als bei den Chorgesängen. Daraus darf man schließen, daß

[1] Wenn man hier eine Frage berühren darf, welche die Kirchenmusik in den letzten Jahren beschäftigt hat, so wäre vielleicht daran zu erinnern, daß die Wiederherstellung des römischen Kirchengesanges des Mittelalters heute unter keinen Umständen die Tendenz verfolgen kann, die allerälteste Form des Chorals wieder lebendig zu machen. Bekanntlich haben einige Forscher die Meinung vertreten, die Wiederherstellung des gregorianischen Chorals sei nur dann wissenschaftlich wertvoll, wenn sie durchaus nach archäologischen Grundsätzen vor sich gehe. Es kann aber keine Rede davon sein, heute noch die nicht diatonischen Tonstufen, die man bis ins 11. Jahrhundert nach Ausweis unserer Handschrift in Frankreich und sicher auch anderwärts ausgeführt hat, in die gemeine Praxis der Kirche wieder einzuführen. Die Vatikanische Choralausgabe tat gut daran, solche Wege nicht zu betreten, sondern sich die schon von der besten Choralzeit selber vorgenommene definitive Diatonisierung zu eigen zu machen.

sie besonders zum solistischen Hausrat der Choralvirtuosen gehörten. Im übrigen ist die größere oder geringere Anzahl der Viertelstonstufen bei den einzelnen Gesängen durch die Art der Choraltonart und den Charakter des Kirchenjahres bedingt. Der Deuteros hat eine Vorliebe für diese Tonstufen, während man sie beim Tritos selten trifft. Die Gesänge der altehrwürdigen Fasten- und Osterzeit besitzen mehr solche Intervalle als die Gesänge anderer Festzeiten des Kirchenjahres.

Die 1228 Viertelstonstufen, die ihrer graphischen Wiedergabe nach in der griechischen Musik wurzeln und ihre Heimat im Orient haben dürften, treten mit Ausnahme von elf Fällen, wo sie zwischen der großen Sekund, Terz und Quart stehen, nur zwischen Halbtonstufen auf und zwar meistens in abwärts, selten in aufwärts steigender Bewegung.

Was ihre Stellung im Tonsystem betrifft, so wirken sie großenteils ähnlich wie etwa unsere durchgehenden oder Wechselnoten. Oftmals aber besitzen sie eine selbständige Stellung und durchbrechen unmittelbar und direkt die Diatonik des Chorals. Besaß die mittelalterliche Choralmelodie überhaupt eine starke Neigung, ihre Linien durch Abweichungen von der starren, diatonischen Folge geschmeidiger zu machen, so drängen sich diese Abweichungen bei den Viertelstonstufen in mehreren Fällen energisch vor und bilden eigentümliche, charakteristische Punkte oder Strecken innerhalb der sonst diatonischen Linien.